العنوان:	بلاغة الصورة الشعرية المجردة من المجاز
المصدر:	مجلة الآداب
المؤلف الرئيسي:	محيي، أنعام فائق
المجلد/العدد:	ملحق
محكمة:	نعم
التاريخ الميلادي:	2011
الناشر:	جامعة بغداد - كلية الآداب
الصفحات:	250 - 307
رقم MD:	672003
نوع المحتوى:	بحوث ومقالات
قواعد المعلومات:	HumanIndex, AraBase
مواضيع:	اللغة الشعرية، الصورة الشعرية، البلاغة العربية، المجاز
رابط:	https://search.mandumah.com/Record/672003

بلاغة الصورة الشعرية المجردة من المجاز

الدكتورة أنعام فائق محيي
جامعة بغداد ـ كلية الآداب

تتآزر عناصر متعددة لتشكيل لغة الشعر، وتبقى الموسيقى والصورة تتصدران هذه العناصر لوظيفتهما الفاعلة في منح اللغة الشعرية فرادة التعبير بما يؤهلها لتكون لغة جديرة بأن تؤطر في نطاق الفن، تتجاوز حرفية التعبير، وأداءه المحايد، فـ(الإيقاع والصور يجريان سوية(*) في حلبة الشعر)(١).

ولهذا البحث وقفة مع الصورة تهدف إلى الكشف عن صور شعرية مجردة من المجاز التي ستقود بالضرورة إلى إضاءة جدلية العلاقة بين الحقيقة والمجاز، وسواء كانت الصورة مجازية أم حقيقية فوجودها حتمي ليكون الشعر شعراً، في مختلف موضوعاته، وتنوع أساليبه، وتنوع الطرق التي يحقق بها موسيقاه، فـ(المنبع الأساس للشعر الخالص هو الصورة)(٢)؛ لذا ارتبط مفهوم الشعر بالتصوير على مدى تاريخ النقد الأدبي والبلاغة منذ ربط النقاد ـ قديماً ـ بين الشعر والمجاز بناء على سيادة الصورة المجازية على الشعر، وتوثقت الصلة بين الصورة والشعر، خلال القرن العشرين، فشاع مصطلح (الصورة) في ظل الاهتمام المتزايد بلغة الشعر، لازدهار مناهج النقد الشكلية، فاحتلت الصورة موقع المهيمن على هوية هذه اللغة، فهي أداة الشاعر في التفكير فيرى بلينسكي (الشاعر يفكر بواسطة الصور)(٣)، متأثراً بمقولة شليجل: (الشعر تفكير بالصور)(٤)، ويمثل المجاز الباب الواسع الذي يفتح أمام الشاعر سبل التصوير، فيهبه حرية لا متناهية في استثمار ما يتاح له من إمكانات مجازية هائلة لرسم الصورة، ولذا يمتلك فرصاً واسعة لينأى بصوره عن التكرار والاجترار والتقليد، فيصور بدقة ما يريد بفضل مناجم المجاز التي لا تنضب، فجاء تعريف علم

البيان عند البلاغيين الذي يضم المجاز، دالاً على وفرة الصياغات التي تؤدي المعنى الواحد. فهو (علم يرادُ به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه)(٥).

ولأن المجاز يأتي بالصور الخلاقة مما تجود به القرائح عدّ أرسطو أهم ما في لغة الشعر (البراعة في المجازات، لأنها ليست مما نتلقاه عن الغير(*)، بل هي آية المواهب الطبيعية؛ لأن الإجادة في المجازات معناها الإجادة في إدراك الأشباه)(٦)، فالمجاز قدر الشاعر مادام إحساسه بالعالم مختلفاً عن سواه، وبهذا تبقى روح الشعر متجددة. فلا تحتضر طالما تتجاوز لغة الشعر الأشكال التعبيرية المألوفة، محققة ما عرف قديماً عند البلاغيين العرب بـــ(العدول)، ونظيره في النقد الحديث (الانزياح) وأحياناً (الانحراف)، وكلها مصطلحات دالة على مدلول واحد، وهو التحول القصدي عما هو مألوف في اللغة المعيارية ليحقق الشاعر الجديد والمتفرد بانزياحه عنها، فلا يقع في اجترار الأشكال اللغوية المستهلكة والمتداولة، وكان للأسلوبية في محاورتها الموروث البلاغي واستعادته فضل إثارة هذه المسألة، وتكثيف الدراسات فيها، فصنفت اللغة نظاماً ذا ثلاثة مستويات: الدلالي والتركيبي والصوتي، وبراعة الشاعر في الانزياح عن هذه المستويات بالشكل الذي يخلق لغة متميزة عن لغة المعيار وإن كانت في حقيقتها صنعت من نسيجها، ويرتبط المجاز بمفهومه الاصطلاحي في علم البلاغة بالمستوى الدلالي، لكنه المستوى الذي تشع من خلاله شعرية النص أكثر من المستويين الآخرين مهما سحرتنا براعة الشاعر في عزفه على وتر الصوت، أو وتر التركيب على آلة اللغة، فالصوت والتركيب لا يعملان بمعزل عن الوجه الدلالي للغة، وإن كان هذا الوجه لا تكتمل قسماته الإبداعية إلا بهما، لذا اتفقت الكتابات النقدية قديماً وحديثاً على جعل البراعة في الانزياح على مستوى الدلالة من أهم عوامل تأهيل النص الشعري إلى مرتبة الشعرية، وما هو إلا البراعة في المجاز، فالتصوير المجازي كان ومازال يتربع على عرش التصوير الأدبي، فرأى أرسطو: (المجاز يكسب الكلام وضوحا وسمواً وجاذبية، ولا يكسبه إياها شيء أخر)(٧)، فاقترن التصوير الأدبي بوسائله، وعد محك المواهب الشعرية، ولا تجد ناقداً في القديم والحديث حاد عن هذا التقييم فقال كولردج: (إن مقالة

كاملة يمكن أن تكتب عن خطر التفكير بدون أخيلة أو تشبيهات، والشعر من غير المجاز يصبح كتلة جامدة؛ ذلك لأن صور المجاز جزء ضروري من الطاقة التي تمدّ الشعر بالحياة)(٨)، ويرى روبرت فروست (أشياء كثيرة يمكن ان تقال في تعريف الشعر، ولكن الشيء الرئيس فيه هو المجاز)(٩)، ومشابه لقوله ــ إلى حد ما ــ ما قرره سي دي لويس من أن (الاتجاهات تأتي وتذهب، والأسلوب يتغير كما يتغير نمط الوزن، حتى الموضوع الجوهري يمكن أن يتغير بدون إدراك، ولكن المجاز باق كمبدأ للحياة في القصيدة، وكمقياس رئيس لمجد الشاعر)(١٠)، لذا جاء اهتمامه بالاستعارة والتشبيه صدى لذلك في كتابه (الصورة الشعرية) كأغلب النقاد الذين قصروا الصورة على المجاز، التشبيه أو الاستعارة أو كليهما، فمدلتون مري (وهو يفكر بالتشبيه والمجاز على أنهما مرتبطان بالتصنيف الشكلي للبلاغة، ينصح باستعمال الصورة كاصطلاح يشملهما)(١١).

ويلتقي تراثنا النقدي مع النقد الغربي في اعتبار المجاز ميزة الكلام البلاغي. فيقول عبد القاهر الجرجاني: (قد أجمع الجميع أن الكناية أبلغ من الإفصاح، والتعريض أوقع من التصريح، وإن للاستعارة مزية وفضلاً، وإن المجاز أبداً أبلغ من الحقيقة)(١٢)، ويقدم ابن رشيق المجاز على الحقيقة في بلاغة الكلام بقوله: (المجاز في كثير من الكلام أبلغ من الحقيقة، وأحسن موقعاً في القلوب والأسماع، وما عدا الحقائق من جميع الألفاظ ثم لم يكن محالاً محضاً فهو مجاز، لاحتماله وجوه التأويل فصار التشبيه والاستعارة وغيرهما من محاسن الكلام داخلة تحت المجاز)(١٣) وبهذا قال البلاغيون، لما في المجاز من تصوير يقوم على التخييل، وعدم التصريح بالمعنى، ولما فيه من حرية لا حدود لها للتفنن في صياغة المعنى، فهو(دليل الفصاحة ورأس البلاغة)(١٤)، وفيه يقول ابن الأثير: (أعلم أن المجاز أولى بالاستعمال من الحقيقة في باب الفصاحة، والبلاغة؛ لأنه لو لم يكن كذلك لكانت الحقيقة التي هي الأصل أولى منه حيث هو فرع عليها، وليس الأمر كذلك، لأنه قد ثبت وتحقق أن فائدة الكلام الخطابي (الأدبي)(*) هو إثبات الغرض المقصود في نفس السامع بالتخييل والتصوير حتى يكاد ينظر إليه

عيانا)(١٥)، ويؤكد القزويني أجماع أهل البلاغة على أفضلية المجاز على الحقيقة بقوله: (أجمع البلغاء على أن المجاز أبلغ من الحقيقة، وأن الاستعارة أبلغ من التصريح بالتشبيه وان الكناية أبلغ من الإفصاح بالذكر)(١٦).

وفي الاتجاه نفسه يمضي نقادنا المحدثون في منح المجاز المكانة نفسها التي حظي بها لدى القدماء، فيرى العقاد تحقق أصالة اللغة الشعرية بالمجاز، فيعد (الأداة الكبرى من أدوات التعبير الشعري؛ لأنه تشبيهات وأخيلة وصور مستعارة وإشارة ترمز إلى الحقيقة المجردة بالأشكال المحسوسة، وهذه هي العبارة الشعرية في جوهرها الأصيل)(١٧)، ويعرف د. إحسان عباس الصورة بوصفها (جميع الأشكال المجازية)(١٨)، ويساوي مصطفى ناصف بين الصورة والاستعارة، إذ يقصر التصوير على الاستعارة، ولا يجد حدوداً فاصلة بينها وبين التشبيه والكناية، حتى يرى (لفظ ((الاستعارة))، إذا أحسن إدراكه، قد يكون أهدى من لفظ الصورة، وإن الصورة ــ إذا جاز الحديث المفرد عنها ــ لن تستقل بحال ما عن الإدراك الاستعاري)(١٩).

كما يقصر د. محمد مندور الصورة على المجاز حين يقرر (الأدب عامة، والشعر خاصة لا يلائمه إلا التصوير البياني)(٢٠)، ويدافع الولي محمد بشدة عن مجازية الصورة مبدياً إعجابه وقناعته بما انتهى إليه عبد القاهر الجرجاني من أن (الشعرية أو البلاغة تتحقق بفضل التصوير الذي يعترض المعنى، هذا التصوير أو ((وجوه الدلالة على الغرض)) هو مجموع الأدوات التصويرية البيانية من تشبيه وتمثيل واستعارة وكناية...)(٢١)، لذا يرى الولي محمد عدم إمكانية أدراك الصور الشعرية الإدراك الدقيق (إلا بوساطة البلاغة، وبالضبط علم البيان)(٢٢)، فلا وجود للصورة ــ من وجهة نظره ــ خارج حدود المجاز (٢٣)، للحد الذي يذهب فيه إلى أن (الصور تعرف في الغالب بمقابلتها ومعارضتها بالتعبير الحقيقي)(٢٤)، وإن البلاغيين لم يجدوا غير صور البيان لدراستها (٢٥). ومما يدخل ضمن المجاز الأسطورة والرمز وهما من عناصر تكوين الصورة، فمن الصعوبة الحديث عنهما بعيداً عن ساحة المجاز، فالرمز

كما يطرحه رينيه ويلك يجب النظر إليه (كموضوع يشير إلى موضوع آخر. لكن فيه ما يؤهله لأن يتطلب الانتباه أيضاً إليه ذاته كشيء معروض)[٢٦]، ويتضح من كلامه عن الرموز في مختلف حقولها أن الرمز (ربما كان ذلك الشيء الذي ينوب عن، أو يمثل شيئاً آخر، غير أن فعل الرمز الإغريقي الذي يعني أن تقذف معاً، أن تقارن، يوحي بأن فكرة التشابه بين الإشارة والمشار إليه كانت موجودة في الأصل، وما تزال تعيش في بعض الاستعمالات العصرية للمصطلح)(٢٧)، ويمكن إرجاع الرمز إلى المجاز فهو يتحقق حين يراد من التشبيه أو الاستعارة الترميز، كما يمكن للمجاز المرسل ان يحتويه، فيذهب تودورف إلى (أن الرمز يشير إلى كل أنواع المجاز، حيث يكون للكلمة، بالإضافة إلى المعنى المعجمي، معنى آخر)[٢٨]، فهو ليس أداة تعبيرية مستقلة إذ (الرمز يستوعب بهذا المعنى البيان بأتمه، أو على الأقل صوره التي يتحقق معها التجوز في المعنى)[٢٩]، ويبقى الرمز في حدود المجاز مهما اختلف النقاد في مفهومه، فلم تفلح محاولات بعضهم أثبات استقلال الرمز عن التشبيه والاستعارة كالبلاغي الفرنسي ميشيل لوغيرن فتعريفه الرمز (ما يمثل شيئاً آخر اعتماداً على توافق المشابهة)[٣٠] مازال يدور في فلك التشبيه، والاستعارة كذلك لم تكن محاولة ليمتري موفــقة في تمييز الرمز من الاستعارة (٣١)، ويرجع د. محمد مندور الرمز إلي الاستعارة حيث يقول: (باستطاعتنا أن نرجع الرمز في التعبير الشعري إلى الأصل العام لنظرية المجاز اللغوي كما عرفها أسلافنا أخذاً عن تحليلات أرسطو في الفصل الثالث من كتابة ((الخطابة)) فالمجاز في أساسه النظري قائم على نقل لفظ من مجال إلى آخر بجامع الشبه بينهما)(٣٢) بيد انه ناقض كلامه حين أفقد الرمز قدرته على التصوير بقوله: (وظيفة الرمز... تختلف عن أوجه المجازات والاستعارات والتشبيهات التي عرفها علماؤنا في أنها ليست وسيلة للتجسيد أو التصوير، بل وسيلة للإيحاء بالمضمون العاطفي أو الفكري الكامن خلف اللفظ المستعمل كرمز)(٣٣)، لأن الرمز يسهم في تشكيل الصورة، فلاشك انه وقع في تناقض حين صنفه ضمن الاستعارة وسلبه في الوقت نفسه وظيفة التصوير، لذا خالفه الرأي الولي محمد فقال: (لا نتفق مع مندور في محاولته نفي صفة التصوير عن الرمز، كما لا نتفق معه على تسمية

هذا النوع من الصور رمزاً لاستعمال هذا المصطلح في مجال البيان نفسه بمعنى آخر)(٣٤).
ويعرف د. إحسان عباس الرمز بوصفه (الدلالة على ما وراء المعنى الظاهري، مع اعتبار المعنى الظاهري مقصوداً أيضاً، فالطلل في الشعر العربي رمز لعواطف إنسانية وفردية عميقة، وبكاء الطلل لا يعني بكاء المواد التي يتكون منها لذاتها)(٣٥). فلا يراد الطلل لذاته، بل من كان فيه من الأحبة قبل أن يستحيل طللاً، وما تثيره ذكراهم من ألم وشوق وحسرة، فهو رمز لماضٍ كان قد ولى، ولحاضر يثير المواجع، وبدلالة الطلل على شيء آخر يكون رمزاً، أما أين نصف مثل هذه الألفاظ الموحية حين لا تتمثل في تشبيه أو استعارة، فهو مما لا يمكن البت فيه بسهولة، ولعل المجاز المرسل يحتويها، فتعريفه (هو ما كانت العلاقة بين ما استعمل فيه وما وضع له ملابسة غير التشبيه)(٣٦)، وفي حالة الطلل يكون مجازاً مرسلاً علاقته المحلية وهو (فيما إذا ذكر لفظ المحل وأريد به الحال فيه، كقوله تعالى (فَلْيَدْعُ نَادِيَه)(*) أي المجتمعين في النادي)(٣٧): ويسميه عز الدين عبد السلام بـــ(مجاز اللزوم). ومن أنواعه: (التعبير بالمحل عن الحال لما بينهما من الملازمة الغالبة كالتعبير باليد عن القدرة والاستيلاء، والعين عن الإدراك... وبالقرية عن قاطنيها وبالساحة عن نازليها...)(٣٨).
لذا رفض د. إحسان عباس سخرية أبي نواس ممن يبكون الطلل وما بقي منه من عناصر شاخصة، فعلق على قوله:

لا جفَّ دمع الذي يبكي على حجر   ولا صفا قلب من يصبو إلى وتد(٣٩)

بأن أبا نواس (أفقد الرموز من حجر ووتد قدرتها على الإيحاء، وسخف الذين يبكون الحجر ويصبون إلى وتد بدلالتيهما على وجه الحقيقة، وما كان هناك أحد يصبو إلى وتد أو يبكي على حجر، ولكن أبا نواس حين أراد أن يسخر من القديم أفقد الألفاظ إيحاءاتها الرمزية)(٤٠)، ونماذج الرمز التي يتمثل بها د. إحسان هي تشبيهات واستعارات (٤١)، كما أرجع د. الولي محمد الرمز إلى التشبيه والاستعارة (٤٢).
أما الأسطورة فهي رافد من روافد الأدب، ولم تتمتع بمفهوم مستقر وواضح في النقد الحديث، إذ (من الصعب أن نحدد المقصود بالاصطلاح)(٤٣) بيد أن الاختلاف في مفهومها(*) لا يمس حقيقة انتمائها إلى المجاز فغالباً ما تأتي في الشعر في سياق التشبيه أو الاستعارة، فكانت (الأسطورة الدينية هي مصدر

المجاز الشعري على نطاق واسع)(٤٤)، ويوسع رولان بارت من مفهومها حتى يتعذر الوقوف على مفاهيم محددة لها، ويراها (تنتمي إلى علم العلامات،.... وفي الأسطورة نظامان من العلامات: نظام لغوي هو الكلام الذي تستولي عليه الأسطورة لكي تبني نظامها الخاص، ونظام الأسطورة ذاتها، وهو ما وراء الكلام، وهو لغة ثانية يجري بها الحديث عن اللغة الأولى)(٤٥). وترتبط الأسطورة ارتباطاً وثيقاً بالرمز حيث كشف علم النفس والأنثروبولوجيا(٤٦*) دلالاتها الرمزية المرتبطة بالحياة البدائية للإنسان وتكوينه النفسي، فأفاد النقد الحديث من هذين الحقلين في بحوثهما للإنسان البدائي، فنشأ النقد الأسطوري، فكانت نظرة الناقد الحديث للأسطورة بأنها (موقف رمزي ولده استخدام صحيح للصور النموذجية العليا)، ويقصد بالنموذجية العليا، كما يستشف من أبرز الكتب النقدية في هذا المجال المعنون بـ((النماذج العليا في الشعر)) منشور عام ١٩٣٤ بأنها الصور المتكررة والمواقف التي يمكن أن تعتبر ذات أثر في القراء لصلتها بناحية أولية من نواحي الإنسان (٤٧)، ولاكتناز الأسطورة الرموز، مثلت الأساطير رافداً رئيساً في مؤلفات الكتاب الرمزيين(٤٨)، ومادة لصور التشبيه والاستعارة، كما استثمرها الكتاب الآخرون في بناء صورهم المجازية.

وبناءً على ما سبق، لا تخرج الأسطورة والرمز عن المجاز، ويبرز سؤال مهم: ألا توجد نوافذ أخرى عدا نافذة المجاز تطل من خلالها الصورة؟ أم أن المجاز هو القناة الوحيدة لولادة الصور الشعرية ؟

إن امتداد المجاز ليشمل الاستعارة والتشبيه والكناية والمجاز المرسل والعقلي(٤٩**) وانبثاق الرمز من المجاز، وتوظيف الأسطورة على نحو مجازي، هذا الامتداد لا يسمح بسهولة للحديث عن صور شعرية لا تمت بصلة بأي شكل من الأشكال – إلى احد أنواع المجاز، فهذا يتطلب وعياً ناضجاً ودقة في عدم خلط الأمور ببعضها، لتسليط الضوء على صور لا تختلط البتة بالمجاز، ولا تحتمل أي نوع من أنواعه، فهناك رافدان للصور: مجازي وهو الغالب، والثاني حقيقي لا يمكن إهماله والتغاضي عنه، مهما انحسرت مساحته أمام امتداد مساحة التصوير المجازي، وإذا أنكرنا ما يعرف بـ(صور الحقيقة) المقابلة للصور المجازية، يعني سلب اللغة المثالية ((المعيارية))، قدرتها على أداء مختلف الوظائف لأن الحقيقة أصل اللغة، والمجاز فرع عنها، ولا تعد اللغة نظاماً أشارياً كاملاً، إن عجزت عن تلبية غايات المتكلم في الوصف والتصوير،

بينما حقيقة اللغة اكتنازها أدوات التعبير التي تمكن المتكلم من أن يصف ويصور ما يريد، بغض النظر عن تفوق لغة الأدب عليها في هذا المجال باستخدامها البارع لإمكانيات اللغة، وهي أدوات دلالاتها حقيقية قبل أن تتسع اللغة وتتطور نحو دلالاتها المجازية، ثم تأتي لغة الأدب لتشق طريقها الإبداعي بفرعيه: الحقيقي والمجازي، وقطعاً المجاز هو الذي يضمن ارتفاع أسهم التعبير الأدبي بما فيه الصورة ــ إن جاز لنا استعارة مصطلحات علم الاقتصاد ــ فهو الينبوع الذي لا ينضب، فمنه تستمد اللغة الشعرية قوتها وتجددها، فلا تعاني الضعف والتكرار والاستهلاك. ولكن لا يستطيع المجاز أن يزيح صور الحقيقة، فيحتكر وحده الصورة، فاللغة كانت وما زالت قادرة على تزويد الشاعر بإمكانيات التصوير المستمدة في حقل الحقيقة، فسيطرة المجاز على لغة الأدب لم تؤد إلى إبعاد صور الحقيقة وإقصائها نهائياً عن ميدان اللغة الأدبية، لقدرتها على أثراء النص، ومنحه التنوع في روافد التعبير، فلا يتكئ الشاعر على المجاز وحده، بل يستعين أيضاً بالحقيقة مبدعاً في كليهما، وعلى الرغم من مكانه المجاز المرموقة لأثره الفاعل في تجلي اللغة المبدعة حتى يمثل السمة الغالبة عليها، لم تجرد صور الحقيقة من القيمة الأدبية، فعدم اهتمام النقد بهذا النوع من الصور ليس دليلاً على قناعته بعدم جدواها، وافتقارها السمات الفنية، فنصوص التراث البلاغي التي عرضنا لها لم تقل بعدم بلاغة الكلام أو الوصف المبني على الحقيقة، وإن فضلت المجاز عليه، فعدته أبلغ، لأن التفضيل تفاوت مقامات، فهو إضفاء قيمة أعلى على طرف مما هي عليه عند الطرف الآخر، وليس إلغاءها، كما أن انقسام علماء البلاغة حول تصنيف التشبيه في حقل المجاز أو الحقيقة، لم يمس قيمته التصويرية، وهنا لابد من وقفة لمناقشة هذه المسألة، فمن البلاغيين من نفى التشبيه عن دائرة المجاز كونه من قبيل الحقائق، فلا تجوز في الدلالة لو قلت وجهها كالقمر فالقمر هنا دال على الكوكب المعروف، أي دال على أصل وضع الكلمة في اللغة، لذا أدرجت مدرسة السكاكي التشبيه ضمن الحقيقة لا المجاز، حتى (لا تعتبره من علم البيان وإن بحثته فيه، لأن دلالته وضعية)(٥٠).

ويبدو عبد القاهر الجرجاني من أوائل الذين نفوا التشبيه عن المجاز، حيث ذهب إلى (أن كل متعاطٍ لتشبيه صريح لا يكون نقل اللفظ من شأنه، ولا من مقتضى غرضه، فإذا قلت: ((زيد كالأسد)) و ((هذا الخبر كالشمس في الشهرة))... لم يكن نقل اللفظ عن موضوعه، ولو كان الأمر على خلاف ذلك لوجب أن لا يكون

في الدنيا تشبيه إلا وهو مجاز، وهو محال، لأن التشبيه معنى من المعاني وله حروف وأسماء تدل عليه، فإذا صرح بذكر ما هو موضوع للدلالة عليه، كان الكلام حقيقة كالحكم في سائر المعاني فأعرفه)(٥١).

وممن أيّد الجرجاني في عد التشبيه من الحقيقة، فخر الدين الرازي والمطرزي والسكاكي وابن الزملكاني والقزويني وشراح التلخيص وآخرون (٥٢)، بينما الكثير من البلاغيين صنفوا التشبيه مجازاً، وهذا واضح في كلام ابن قيم الجوزية: (والذي عليه جمهور أهل الصناعة أن التشبيه من أنواع المجاز وتصانيفهم كلها تصرح بذلك وتشير إليه)(٥٣)، وأشهر هؤلاء ابن رشيق القيرواني الذي فسر وجهة نظره بقوله: (وإما كون التشبيه داخلاً تحت المجاز، فلأن المتشابهين في أكثر الأشياء، إنما يتشابهان بالمقاربة والمسامحة والاصطلاح لا على الحقيقة)(٥٤)، وابن الأثير الذي علل مجازية التشبيه في ضوء تعريفه للمجاز كونه ما أريد به غير المعنى الموضوع له في أصل اللغة فهو (اسم للمكان الذي يجاز فيه..... وحقيقته هي الانتقال من مكان إلى مكان، فجعل بذلك لنقل الألفاظ من محل إلى محل كقولنا: زيد أسد، فإن زيداً إنسان، والأسد هو الحيوان المعروف وقد جزنا من الإنسانية إلى الأسدية، أي عبرنا من هذه إلى هذه لوصلة بينهما، وتلك الوصلة هي صفة الشجاعة (٥٥) فلا يراد المشبه به على الإطلاق، بل صفة من صفاته أو أكثر، فعن طريقها يحدث الانتقال من المشبه إلى المشبه به، فقصر العلاقة بين الطرفين على وجه الشبه يأتي من وجود منفذ (مجاز) يمكن من خلاله إختراق حدود المشبه به، لربطه بالمشبه، والقول بمجازية التشبيه قديم، فأرسطو صنف التشبيه البليغ ضمن المجاز، بقوله: (والتشبيه ضرب من المجاز، إذ ثم فارق ضئيل جداً، فحين يقول الشاعر عن أخيلوس:

((لقد وثب كالأسد))

فهاهنا تشبيه، وإذا قيل ((أسداً، وثب)) فهذا مجاز)(٥٦)، لكنه في موضع آخر يجعل التشبيه مطلقاً مجازاً، بقوله: (هو مجاز يختلف بإضافة كلمة)(٥٧)، أي بإضافة أداة التشبيه، وثمة من تأثر بأرسطو من البلاغيين، فلعل يحيى العلوي كان واقعاً تحت هذا التأثير حين عد التشبيه البليغ من المجاز، حيث يقول: (وغالب الظن بل نعلم قطعاً أن كل ما كان من تشبيه مضمر الأداة كقولنا: زيد أسد، ولقيني الأسد... إلى غير ذلك من التشبيهات المضمرة فإنهما لا يخالفان في

كون ما هذا حاله معدوداً في المجاز، وإن كان من التشبيه، لأن ظاهره الاستعارة، وإن كان المشبه به في طيه، فلهذا وجب عده من المجاز)(٥٨)، بينما لم يحسم موقفه من التشبيه المرسل وهو ما حذفت منه الأداة، واكتفى ببيان موقف البلاغيين منه، فأشار إلى وجود مذهبين، مذهب يصنف مجازاً، ومذهب آخر يصنفه حقيقة (٥٩)، وقد لخص د. جابر عصفور آراء علماء البلاغة القدماء في تصنيف التشبيه فقال: (هناك خلاف في وضع التشبيه داخل المجاز، أما الذين يضعونه داخل المجاز فيذهبون إلى ان المشابهة تقوم على المسامحة وشيء من التجوز، وإلا فإن طرفي التشبيه لا يمكن أن يتطابقا حقيقة في الواقع، أما الذين يخرجون التشبيه من المجاز فيرون أنه من قبيل الحقائق لأن ليس ثمة تجوز في الدلالة لو قلت: زيد كالأسد، وهناك من يتوسط فيرى أن التشبيه البليغ ــ فحسب..... يدخل في المجاز، ويستبعد التشبيه الظاهر الأداة)(٦٠).

وفي العصر الحديث أيد الكثير من البلاغيين والنقاد فكرة انتماء التشبيه إلى المجاز مثل العقاد(٦١)، ود. حفني محمد شرف(٦٢) والولي محمد(٦٣) و د. أحمد مطلوب الذي علل المسألة بقوله: (والحق أن التشبيه مجاز لأنه يعتمد على عقد الصلة بين شيئين أو أشياء لا يمكن أن تفسر على الحقيقة، ولو فسرت كذلك لأصبح كذباً)(٦٤).

فقول السياب (٦٥):

عيناكِ غابتا نخيل ساعة السحر   أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

لا تتطابق في الواقع ــ العينان مع الغابة، ولا مع الشرفة، فالعينان شيء والغابة والشرفة شيء آخر، لذا كانت فكرة عدم تطابق طرفي التشبيه لدى البلاغيين فكرة منطقية، لأن اشتراكهما في جميع الصفات يقتضي بالضرورة تطابقهما وعدهما شيئاً واحداً، مما يسقط فكرة التشابه بينهما، وإحلال التطابق محلها، فكما أشار قدامة بن جعفر: (أن من الأمور المعلومة أن الشيء لا يشبه بنفسه ولا بغيره من كل الجهات إذ كان الشيئان إذا تشابها من جميع الوجوه، ولم يقع بينهما تغاير البتة اتحدا، فصار الاثنان واحداً فبقي أن يكون التشبيه إنما يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معانٍ تعمهما ويوصفان بها، وافتراق في أشياء ينفرد كل واحد منهما عن صاحبه بصفتها)(٦٦)، أو بعبارة أبي هلال العسكري أنه (لا يصح تشبيه الشيء بالشيء جملة،... ولو أشبه الشيء الشيء من جميع جهاته لكان هو هو)(٦٧)، وهذا مدخل يفضي إلى حتمية تصنيف التشبيه ضمن المجاز

لعدم تطابق طرفيه، فلو تحقق التطابق لكان التشبيه من باب الحقيقة لأن الشيء هو هو، وعندئذ لا يوجد طرفان بل طرف واحد، فمن قال بحقيقة التشبيه حجته بقاء المشبه به على أصل معناه في اللغة، ومن قال بمجازيته حجته أن وجه الشبه ليس إلا تجوزاً، فحتى يتحقق التشبيه لابد من الإقرار بمجازيته وهذا هو الصواب.

وسواء صنف التشبيه مجازاً أم حقيقة، فإنه بقي يحتفظ بمكانته الرفيعة لدى كلا الفريقين، فهو مقتل من مقاتل البلاغة، والمقدم على فنونها، ولم يخالف هذا التقديم سوى قلة كعبد القاهر الجرجاني وابن رشيق القيرواني حين قدما الاستعارة عليه(*). فاتفاق البلاغيين على أن المجاز أبلغ من الحقيقة لم يطعن في بلاغة التشبيه، ولم تهتز مكانته مطلقاً لدى من جعلوه من باب الحقيقة، فأنزلوه المنزلة نفسها التي حظي بها لدى من قالوا بمجازيته، فعنيت به مصنفات الطرفين وأشبع بحثاً، فهذا عبد القاهر الجرجاني الذي عده من الحقيقة ــ كما سبقت الإشارة ــ أفرد له فصولاً في كتابه ((أسرار البلاغة)) عاداً التشبيه والتمثيل والاستعارة الأعمدة الرئيسة للكلام البليغ، وموجهاً إلى منحها الأولوية في البحث فقال: (وأول ذلك وأولاه، وأحقه بأن يستوفيه النظر ويتقصاه، القول على التشبيه والتمثيل والاستعارة، فإن هذه أصول كبيرة كان جل محاسن الكلام ــ إن لم نقل كلها ــ متفرعة عنها، وراجعة إليها، وكأنها أقطاب تدور عليها المعاني في متصرفاتها، وأقطار تحيط بها من جهاتها)(٦٨)، ويرى يحيى العلوي انقسام البلاغيين حول تصنيف التشبيه المرسل ضمن الحقيقة أو المجاز لا يمس قيمته البلاغية، حيث يقول: (والمختار عندنا كونه معدوداً في علوم البلاغة، لما فيه من الدقة واللطافة، ولما يكتسب به اللفظ من الرونق والرشاقة، ولاشتماله على إخراج الخفي إلى الجلي، وإدنائه البعيد من القريب، فأمــا كونه معدوداً في المجاز أو غير معدود فالأمر فيه قريب بعد كونه من أبلغ قواعد البلاغة، وليس يتعلق به كبير فائدة، وربما كان الخلاف في ذلك لفظياً فعدلنا عنه)(٦٩).

وحيث أن البحث معني بالصورة الشعرية اللامجازية، سيتجه بعيداً عن المجاز محاولاً قدر الإمكان التعامل مع الصور التي لا تحتمل مطلقاً أي تأويل مجازي، فتكون اللغة التي تشكلت منها مجردة من المجاز في كل ألفاظها، فلا تحتمل التشبيه أو الاستعارة أو الكناية أو المجاز المرسل والعقلي، ولا الأسطورة ولا الرمز، ففي إطار المستوى الدلالي للغة كل هذه الظواهر هي مجازية، وما عداها

من باب الحقيقة، ولم تكن صورة الحقيقة غائبة عن وعي النقاد، لأنها لم تكن غائبة عن الشعر، فلم يغربلوا صور القصائد فيختاروا منها المجاز ويهملوا الحقيقة.

بل استجادوا القصيدة الجيدة بمجملها، فالمعلقات ــ على سبيل المثال ــ تضمنت النوعين، ودونك أمثله من صور الحقيقة مما وردت في معلقة امرئ القيس:

قفا نبك من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ بسقط اللوى بين الدخولِ وحوملِ

وقوله:

وقوفاً بها صحبي عليّ مطيّهم يـقولون لا تهلكْ أسـى وتـجملِ

وقال يصف الفرس:

فعادى عداءً بين ثورٍ ونعجةٍ دراكـاً و لمْ ينضـحْ بماءٍ فيغسلِ

وأنتَ إذا استدبرته سدَّ فرْجَهُ بضافٍ فويق الأرض ليس بأعزل (٧٠)

وقال يصف السيل:

وتيماء لم يتركْ بها جذع نخلةٍ ولا أطماً إلاّ مشيداً بجندلِ(٧١)

فضلاً عن أبيات عدة مستجادة من القصيدة نفسها، وفي غيرها من شعره خلت من المجاز. والمعلقة مختارة والمطلع مستجاد فعده الأصمعي من أحسن الابتداءات لأنه (وقف واستوقف، وبكى واستبكى وذكر الأحبة والمنازل، ووصف الدمن)(٧٢).

ومن جيد شعره في هذا الباب:

ألم تريـاني كلما جئت طـارقـاً وجدتُ بها طيباً وإن لم تطيب(٧٣)

فخصها بطيب الرائحة ليلاً دون أن تتعطر، ودوامها على هذه الحال بدلالة لفظة (كلما) التي تفيد التكرار، وهذا من أجمل صفات المرأة، وقوله:

بكى صاحبي لما رأى الدرب دونه وأيقن أنـا لاحقـان بقيصرا(٧٤)

فلعل القارئ يتخيل هذه الصورة ويدرك بعمق مدى الحزن الذي أعترى الشاعر والإحباط حين وجد رفيقه الوحيد في رحلته، استبد به الحنين والشوق فبكى حين جاوزا بلادهما وأدرك أنه أصبح في أرض بعيدة عن الأهل والأحبة فهذه صورة صادقة لمن يعبر حدود الوطن، فكيف الحال مع رجل بدوي يقصد بلاداً غريبة مثل بلاد الروم في رحلة قد لا تكون محققة للآمال المرجوة منها؟!

ولا يكاد ديوان يخلو من صور الحقيقة، ولم تحرم من التمثـل بها. واستحسانها، فاختيار القصائد المشتملة عليها يشير ضمناً إلى الإعجاب بها كبقية أبياتها

المتضمنة المجاز، وغير قليلة المواضع التي صرّح فيها الناقد باستجادته أبياتاً من الحقيقة، دون أن يصنــفها هذا التصنيف البلاغي، فمن الشعر المختار ما ينسب للفرزدق:

يغضي حياءً، ويــغضى من مهابته فما يــكلــمُ إلا حين يبتسمُ (٧٥)

فوضعه ابن قتيبة في أعلى مراتب الشعر لجودة لفظه ومعناه، فــ (لم يقل في الهيبة شيء أحسن منه)(٧٦)، فأي صورة مجازية يمكن أن تتفوق على هذه الصورة الحقيقية في وصف الهيبة ؟! فهي تنطق بما لا يمكن للمجازية أن تنطق به لو رسمت بأدواتها.

ولم ينصف قدامة بن جعفر بيت الفرزدق حين فضل عليه بيت أبي نواس(٧٧):

وأخفتَ أهلَ الشــركِ حتى أنهُ لتخافكَ النطفُ التي لم تــخلق

فعده (دون قول أبي نواس، لأن هذا وإن كان قد وصف صاحبه بما دل على مهابته، فإن في قول أبي نواس دليلاً على عموم المهابة ورسوخه في قلب الشاهد والغائب، وفي قوله: حتى أنهُ لتهابك، قوة لتكاد تهابك، وكذا كل غالٍ مفرط في الغلوّ إذا أتى بما يخرج عن الموجود فإنما يذهب فيه إلى تصبييره مثلاً، وقد أحسن أبو نواس حيث أتى بما ينبئ عن عظم الشيء الذي وصفه)(٧٨)، وحكم قدامة هنا يأتي من تفضيله المبالغة والكذب في الشعر، واعتراضنا على حكمه ليس اعتراضاً على فكرة المبالغة في ذاتها، وإنما على المبالغة التي وردت في بيت أبي نواس إذ أفقدت الصورة تأثيرها، وقللت من قيمتها. في حين نشعر بصدق الوصف في قول الفرزدق.

فالإحساس بالصورة أقوى مما هو عليه في صورة أبي نواس، لذا أنكر د. محمد غنيمي هلال على قدامة هذا التفضيل فقال: (لاشك أن تفضيل بيت أبي نواس يدل على تقدير شاذ للتصوير من جهة الصدق والكذب، مما يترتب عليه الزيف في محاكاة الحقائق)(٧٩) كما أن الموازنة بين البيتين تفتقد المعيار الصحيح، لأن بيت أبي نواس في الخوف لا في الهيبة، والفرق كبير بين الاثنين، فلا مجال للمفاضلة بين صورتين مختلفتين في الموضوع، ولا ندري من أين أتى قدامة بعبارة: (حتى أنه لتهابك) التي أوردها في سياق كلامه في النص الذي ذكرناه مع أنه حين تمثّل ببيت أبي نواس لم يذكر فيه هذه العبارة بل أورده بعبارة: (حتى أنه لتخافك)(٨٠).

وتأمل أيضاً هذه الأبيات المصاغة من الحقيقة من قصيدة مختارة للمتنبي:

ليـالـيّ بعد الظـاعنين شـكولُ طـوالٌ وليلُ العاشقين طويلُ
وما عشتُ من بعدَ الأحبة سلوةً ولكـنني للـنـائبات حَمُولُ
وما شـرقـي بالماء إلا تذكراً لمـاءٍ به أهل الحبيبِ نُزُولُ (٨١)

فهذه الأبيات تسقط فكرة المجاز أبلغ في الحقيقة، فالنص هو المحك لأيهما أبلغ، فالواقع الأدبي الملموس يدفع بقوة إلى إعادة النظر في المقولات البلاغية والنقدية المجردة، ففي عيون الشعر العربي طائفة كبيرة من الأبيات اعتمدت في التصوير على الحقيقة وخلت تماماً من المجاز، ولسنا بصدد عرض هذه الأبيات فهي كثرة كاثرة، وإنما بصدد بيان إعجاب النقد بالصورة الشعرية بغض النظر عن كونها من الحقيقة أو المجاز فاستحسان القصائد لم يكن من زاوية المجاز وحده، بل من كلتا الزاويتين ــ مجازية وحقيقة ــ ولم يكن هذا الفصل بين النوعين موجوداً في ذهن النقاد حين اختاروا الروائع من معلقات، ومقلدات ومذهبات، ومسمطات، وحوليات. واختيارات وغير ذلك من التسميات التي تخلع على الإبداع الشعري أوسمة التمجيد والتكريم، فتأمل ــ مثلاً ــ رائية عمر بن أبي ربيعة وهي من عيون الشعر، كم فيها من صور الحقيقة ! لاسيما في المواضع التي يصف فيها نفسه، ومواضع السرد؛ لذا لم يغفل عمود الشعر صور الحقيقة، إذ احتواها دون أن يسميها، فمعايير هذا العمود كما ذكرها علي عبد العزيز الجرجاني بقوله: (وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب، وبده فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته، ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر، ونظام القريض)(٨٢)

فعبارة ((تسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب)) لا تشترط كون الوصف مجازاً، لاسيما أنه اخرج الاستعارة من عمود الشعر، وسندنا فيما نذهب إليه أن الجرجاني، ذكر مقومات عمود الشعر بعد أن تمثل بنصين شعريين أحدهما نسبه لأبي تمام غلب عليه المجاز والبديع، والآخر للصمة القشيري خلا من المجاز، فلأبي تمام قوله:

دعني وشرب الهوى يا شـارب الكـاس فـإنني للـذي حسـيّته حاسـي
لا يوحشنك ما استعجمتَ من سقمي فـإن منزلـه مـن أحسـن النـاس
مـن قطـع ألفاظـه توصـيلُ مهلكتـي ووصـل ألفاظـه تقطيـعُ أنفاسـي

متى أعيش بتأميل الرجاء إذا ما كان قطع رجائي في يدي ياسي(٨٣)

وللصمة القشيري قوله:

أقولُ لصاحبي والعيسُ تهوي بنا بين المنيفةِ فالضِّمار
تمتعْ من شميم عَرار نجدٍ فما بعدَ العشية من عَرَار
ألا يا حبذا نفحاتُ نجدٍ وريّا روضهِ غبَّ القِطار
وعيشك إذ يحلُّ القوم نجداً وأنتَ على زمانك غيرُ زار
شهورٌ ينقضين وما شعرنا بانصافٍ لهنَّ ولا سرار
فأما ليلهن فخيرُ ليلٍ وأقصر ما يكون من النهار(٨٤)

وعلى الرغم من إعجابه بنص أبي تمام لكنه فضل عليه أبيات القشيري، فوصف مقطوعة أبي تمام بقوله: (لم يخلُ بيت منها من معنى بديع وصنعة لطيفة، طابق وجانس، واستعار فأحسن، وهي معدودة في المختار من غزله، وحق لها، فقد جمعت على قصرها فنوناً من الحسن وأصنافاً من البديع، ثم فيها من الإحكام والمتانة والقوة ما تراه ولكنني ما أظنك تجد له من سورة الطرب، وارتياح النفس ما تجده لقول بعض الأعراب:

أقول لصاحبي... (يريد أبيات القشيري التي مرت بنا(*))، فهو كما تراه بعيد عن الصنعة، فارغ الألفاظ سهل المآخذ، قريب التناول)(٨٥).

فالقاضي الجرجاني وازن بين شعر مجازي وآخر حقيقي دون أن يصرح بذلك وكان ذوقه سليماً في تفضيل نص القشيري على نص أبي تمام، فالأخير واضح التكلف، من حيث الصياغة للحد الذي افقده صدق التعبير خلافاً لنص القشيري الذي امتاز بالتلقائية وقوة الشعور وجوده السبك، والبديع ورد فيه عفو الخاطر فلم يؤثر في سلاسة التركيب؛ لذا نتفق مع الجرجاني في اختياره وتفضيله، على أننا لا نتفق معه حين وصف مقطوعة أبي تمام مختارة، وفيها فنون من الحسن، وتميزت بالأحكام والمتانة، لأنها متكلفة، ومهما يكن من شيء فذوقه انحاز إلى الشعر الجيد على الرغم من خلوه من المجاز.

صور الحقيقة في النقد الحديث

في ظل تراكم الخبرات وتنامي الوعي باللغة الشعرية أزاح النقاد والبلاغيون المحدثون الستار عن الصور الشعرية التي قوامها الحقيقة، ومع أن حديثهم عنها

جاء في سياق عنايتهم بالمجاز فجهودهم ــ على ضآلتها ــ فيما يخص صور الحقيقة تشكــل مادة جديرة بالتناول النقدي، فتباينت آراؤهم حولها، وقدموا أحياناً الأمثلة. مما يمكن إثارة النقاش حول هذا النوع من الصور، ورصد وسائلها أو إمكانيتها التعبيرية، ثم تقييمها، وموازنتها بالمجاز وصلتها به، من حيث طبيعة العلاقة بينهما، فأقر العديد من النقاد وجود نمطين للتصوير، مجازي وهو الغالب، وآخر غير مجازي (حقيقي)، والثاني به حاجة إلى استقرار المصطلح لا عند القدماء بل عند المحدثين، لأن القدماء وضعوا مصطلح (الحقيقة) مقابلاً للمجاز غير أن كثيراً من المحدثين لم يلتزموا به، إذ يتأرجح بين عدة تسميات فمصطلح (الصورة التقريرية) قصد به، د. نصرت عبد الرحمن (الصورة التي لا تحوي تشبيها أو مجازاً، وهذه الصورة ليست عملية تذكر كما تقول التجريبية، بل عملية حضور، الحضور الصوفي، لتجسيم المعنى)(٨٦)، والشطر الأول من تعريفه مفهوم، فهي نقيضة المجازية، أما بقية كلامه فلا نفهم ماذا يقصد بالحضور الصوفي ؟، لذا علق د. كامل حسن البصير على تعريفه قائلاً: (إذا كان مصطلح التقرير في علم الأساليب، يعني تثبيت المعنى، وإقراره مباشرة من غير تفنن وتصنّع بلاغي فإنه يرتدي هنا مسحة من الغموض والإبهام حين أسنده الباحث إلى رأي التجريبيين وحضور التصوف، إذ ما المقصود من أن هذا النوع من الصور ليس من عملية التذكر في رأي التجريبيين بل هو من عملية الحضور الصوفي)(٨٧) على أن د. البصير يتفق مع د. نصرت في إطلاق: ((الصورة التقريرية)) على الصور التي تخلو من المجاز إذ يعرفها: (وهي الصور التي تتقرر هيئاتها لدى المتلقي بوساطة مدلول كلمات التعابير التي نهضت برسمها من غير اللجوء إلى أساليب البيان التي تقرّبها إلى الآخرين وتجريها في أذهانهم مثيرة ما استقر في هذه الأذهان من ذكريات خاصة وتجارب شخصية)(٨٨) ويقدم د. البصير بيتاً للنابغة الذبياني نموذجاً للصورة التقريرية فيراه يجسدها ويدنيها حداً وتعريفاً وهو قوله:

سقطَ النصيفُ، ولم تُــردْ إسقاطه فتناولــته، واتــقتنــا باليد(٨٩)

فيفصل القول فيما ورد فيه من سمات التصوير التقريري ــ طبقاً لمفهومه ــ فيجد مدلولات ألفاظه (مجردة عما يقرّبها إلى أذهاننا ذكرياتٍ بشأن هذه الحالة، وخالية من الأحاسيس التي تصورها في مخيلتنا تجارب في هذا المجال، ومن هنا فهذه الصورة التقريرية عن حال المرأة لا تكشف لنا عن تفاصيل، ولا تنقل إلينا

أحاسيس، وإنما تقرر أن خمار المتجردة ونصيفها قد سقط: أما كيف سقط؟ وعن أي وجه كشف؟ فهذا ما لا توحي به الكلمات ولا ينبض به التعبير ((سقط النصيف))، وتنقل إلينا الصورة أيضاً مقرّرة أن هذه المرأة لم تتعمد ما آلت إليه ولم ترده: اما ملامحها وخلجات مشاعرها ولون وجهها واضطراب أساريرها وعتاب عينيها فهي أمور لم يلهمنا إيـــاها كلام الشاعر غير المتفنن، وكذلك سائر أجزاء الصورة التي تقرر أيضاً أن هذه المرأة قد تناولت خمارها بيدٍ واحترست الحاضرين بيد)(٩٠). فالنماذج التي قدمها لها في كتابه ((بناء الصورة الفنية في البيان العربي))، كلها في التشبيه والاستعارة والكناية. وضرب تشبيه امرئ القيس الليل بموج البحر مثلاً للصورة الفنية التي تتميز عن الصورة التقريرية (٩١):

وليل كموج البحر أرخى سدوله علّيّ بأنواع الهموم ليبتلي(٩٢)

وبناء على ما ورد في نصه نستخلص مفهومه لسمات الصورة التقريرية وهي:

١ـ على صعيد الصياغة: مجردة من المجاز.

٢ـ على صعيد المعنى: مجردة من العاطفة، فهي صورة صامتة خالية من أي مؤشر عاطفي أو انفعالي؛ لأنها نقل سلبي لحالة ما أو موقف.

٣ـ على صعيد القارئ: مجردة عما يقرّبها إلى القارئ، لأنها مجردة من وسائل البيان التي يرى أنها تعمل على تقريب الصورة إلى المتلقي حين تستعين بالتشبيه أو غيره، لذا حين وازن بين بيت امرئ القيس وبيت النابغة فضل صورة الأول على الثاني لأنه يراها وصلت إلى القارئ بينما صورة النابغة لم تصل، حيث يقول: (والمتلقي في كل زمان ومكان يعرف موج البحر في امتداد ظلامه وتعنت ويلاته وكثرة مهالكه، لذلك فهو يحس من خلال موج البحر شيئاً غير قليل من حال امرئ القيس وما كان بهذا الليل من أثر في صاحبه، بخلاف النابغة الذبياني الذي اكتفى بصورة ادت عما رآه وشاهده ولم تتخط موقفه إلى المتلقي بما يدركه فيه تشبيهاً أو غير تشبيه)(٩٣).

ولكن لم يكن د. البصير موفقاً في اختيار بيت النابغة مثالاً للصورة التقريرية على وفق سماتها التي شخصها، فلم تكن الصورة التي رسمها النابغة جافة من العاطفة، وبعيدة عن المتلقي بل نابضة بالشعور وأقرب ما تكون إلى المتلقي مما لو رسمت بالمجاز، فامتازت بدقة التصوير، فكأنها مشهد سينمائي جدير باختياره

ليكون ملصقاً إعلانيا (Poster) للمرأة المتغزل بها، إذ خلع عليها صفة الحياء بجملة (ولم ترد إسقاطه)، فلم تتعمد أن تسقط الخمار، بل شاءت الصدفة، أن يسقط. فسارعت لتتقي نظراته خجلاً، فسترت وجهها بيد، والتقطت خمارها باليد الأخرى، فهي صورة حركية واقعية أخاذة، الخمار يسقط فجأة فتتدارك الموقف في لحظة خاطفة ملؤها الحياء والارتباك مما يزيدها جمالاً، ويلهب مشاعره ويزيده تعلقاً بها فبيد تتحاشى نظراته، وفي الوقت نفسه تتناول النصيف بالأخرى، فهذا أقصى ما يمكن أن يصدر عن المرأة المنيعة لو انحسر عن وجهها الخمار، ولا خيار أمامها في تلك اللحظة سوى أن تفعل مثلما فعلت المتجردة، فالصورة مفعمة بالانفعال، حياء المرأة وارتباكها، وتعلق المحب بها وقد خالطت وجدانه مشاعر شتى لحظة سقوط الخمار وإسراعها لتستر وجهها، فبلغ النابغة الدقة في التصوير دون الاستعانة بالمجاز. فهي مستمدة من الواقع فهذا ما ستفعله كل امرأة مصونة أن واجهت الموقف نفسه.

ويلتقي الولي محمد مع د. البصير في إطلاق مصطلح (الصورة التقريرية) لتكون مقابلة للبيانية (المجازية) ونقيضة لها (٩٤)، بينما يفسر د. زكي العشماري (الصورة التقريرية) بمعنى مختلف عنهما، فيريد بها غير الموحية. فلا تعبر عن الجانب العاطفي والنفسي للشاعر حتى ان كانت مجازية، فهي (مقصودة لذاتها، مهمتها عقد العلاقة الشكلية والجزئية بين المشبه والمشبه به، وتقف إثارتها عند أوجه الشبه ويقف مدلول كلماتها عند المعنى الحرفي لها، ولا تتجاوز التصريح إلى الإيحاء)(٩٥)، ويقابلها بما يصطلح عليه بـــ(الصور الإيحائية) ويعرفها بامتيازها في المقام الأول بـــ(أنها تشتمل من العنصر العاطفي أو الروحي ومن تجارب الشاعر النفسية ما يجعلها غير مستقلة أو منفصلة أو مقصودة ذاتها، فإن أخص خصائص الصورة الموحية أو الإيحائية أن عاطفة واحدة تربط بينها وبين زميلاتها من الصور)(٩٦).

ويتطابق مفهوم (الصورة التقريرية) كما عرض له د. العشماوي مع مفهوم عباس بيومي ولعله نقله عنه، فهو يذكر المصطلح نفسه قاصداً به الصورة المجردة من الدلالات الموحية، كأن تكون بصرية غايتها دقة التشبيه فهي (تقف عند حدود المشاكلة بين طرفي الصورة، وتقنع بالدلالات اللغوية الصرف(*) المستخدمة في مثل هذا الموقف، ومثل هذا النوع من التصوير ضحل في العطاء الفني مجدب فلا يثير أحاسيس، ولا يرمز إلى مضامين،...فمنها صور بصرية

غاية ما فيها من فنية إنما هو دقة التشبيه)(٩٧) ويتمثل بقول الأعشى يصف ناقته:

لـــها فخذان تحفزان محالة وصلبـــا، كبنيان الصفا متلاحكا
وزوراً ترى في مرفقيه تجانفاً نبيلاً، كبيت الصيدلاني دامكا (٩٨)

ويقابل د. بيومي الصورة التقريرية ((بالصورة النفسية)) وتعريفه لها هي التي (تخطت الجانب التقريري، وتجاوزت التعبير المباشر إلى الدلالات الرامزة، والإيحاءات التي تشي بمواقف نفسية...)(٩٩)، فهي ((الإيحائية)) بمصطلح د. العشماوي، فتكون ((الصورة التقريرية)) بناءً على سماتها التي ذكرها د. العشماوي والبيومي تشخص في إطار المعنى لا في إطار الصياغة مجازاً أو حقيقة؛ لخلوها من دفق الإحساس، فهي رسم رياضي لا تبوح بالشعور، فلا صدى لها في وجدان المتلقي كونها وصفاً مادياً (شكلياً) لا معنوياً، وبهذا قال د. عبد الفتاح صالح حين قابل التقريرية بالإيحائية، بقوله: (والصور الإيحائية في الشعر أقوى وأبعد أثراً من الصور التقريرية الوصفية، بل أن كثيراً من الكلام المنظوم لا تستطيع أن تعتبره في عداد الشعر إذا خلا من الإيحاء أو لم تتوافر له قوة التصوير، فبدونها تفقد القصيدة روح الشعر، فقوة الشعر تقوم أساساً على الإيحاء بالأفكار عن طريق الصور لا التصريح بالأفكار مجردة، ولا في المبالغة في وصفها، ومن هنا كان على الشاعر ألا يقتصر في شعره على الوقوف عند التشابه الحسي بين الأشياء دون ربط التشابه بالشعور المسيطر على الشاعر لدى نقل تجربته)(١٠٠).

وعليه يكون مصطلح ((الصورة التقريرية)) يشمل الصورة المجازية واللامجازية ((الحقيقية)) على السواء حين تتجرد من الإيحاء بالعاطفة، كأكثر الصور التي نجدها في شواهد المدرسة الكلامية في البلاغة حيث تفتقر إلى العاطفة، وتسيطر عليها العناصر التي ترضي العقل والمنطق، ومصطلح ((صور الحقيقة)) يشير إلى الصور التي تغفل أدوات المجاز، ولا مصطلح ينافسه، فالحقيقة والمجاز مصطلحان مستقران، ويتمتعان بالقبول والقدم، ولا بديل عنهما حتى الآن.

إن هيمنة المجاز على الشعر، لم تمنع النقاد من إعلاء شأن الحقيقة والإقرار بوظيفتها الفاعلة في نسج لغة الأدب إلى جانب المجاز، فالتفتوا إلى ما في لغة الشعر من صورة ينتفي عنها المجاز، وتحقق حضورها الإبداعي بمعزل عنه، فاصطلاح ((الحقيقة والمجاز)) في النقد الحديث (اتخذ اسم ((الصورة))... ، وهم

يعتمدون في تقييم هذه الصورة على مقاييس نفسية ووجدانية، فكلما كانت الصورة أكثر إيحاء، ارتفعت(*) قيمتها في مقاييس النقد الحديث، بصرف النظر عن أن تكون عناصر هذه الصورة مجازية أم حقيقية)(١٠١).

وممن نحا هذا المنحى في تقييم الصورة علي الجارم بقوله: (ولا يكون جمال الشعر دائماً بالمجاز، والتشبيه، وضروب التزويق اللفظي، وإنما جماله في استعداده للنفاذ إلى النفس والوصول إلى القلب علي أي صورة كان، وفي أي ثوب يكون، ولأمر ما كان لبعض الشعر الجاهلي منزلته التي لا تسامى ومحله الذي لا ينازع، ولأمر ما هوى الشعر صريعاً يلهث حينما أثقله المتأخرون بنفائس الحلي وأنواع الحلل)(١٠٢)، كما لم يقصر عبد الرحمن شكري خيال الشاعر على صور البيان بل امتد به ليشمل كل ما يمكن أن يخلق الصورة، فيرى (الخيال ليس مقصوراً على التشبيهات، والشاعر الكبير ليس هو ذا التشبيهات الكثيرة الذي يكثر من (مثل) و (كأن)، ولو كان ليس بعدها إلا المعنى المتضائل والصورة المضطربة غير المتجانسة الأجزاء، فإن الخيال هو كل ما يتخيله الشاعر من وصف جوانب الحياة، وشرح عواطف النفس وحالاتها، والفكر وتقلباته، والموضوعات الشعرية وتباينها والبواعث الشعرية، وهذا يحتاج إلى خيال واسع، والتشبيه لا يراد لذاته كما يفعل الشاعر الصغير، وإنما يراد لشرح عاطفة أو توضيح حاله أو بيان حقيقة، وأن أصل الشعر هو ما خلا من التشبيهات البعيدة، والمغالطات المنطقية)(١٠٣)، وتمثل بأبيات مويلك المزموم يرثي فيها زوجته، وقد خلفت له بنتاً صغيرة لا تنفك تبكي أمها فوصف حالها:

فلقد تركتِ صغيرةً مرحومةً ... لم تدر ما جزع عليك فتجزعُ
فقدت شمائل من لزامك حلوةً ... فتبيتُ تسهدُ أهلها وتفجعُ
فإذا سمعتُ أنينها في ليلها ... طفقت عليكِ شؤون عيني تدمعُ(١٠٤)

فالنص يخلو من المجاز وهو من مختارات حماسة أبي تمام، ويصور هذه الطفلة في صورة مأساوية متكئاً على اللغة في جانبها الحقيقي، فوفق في الإفادة مما تتيحه له من إمكانات تعبيرية أغنته عن الاستعانة بوسائل المجاز، فعرض صورةً من الواقع، تمس قلوب القرّاء؛ لأنهم على تماس مع هذه الصورة، مع حال الطفل حين يفقد أمه، وحال ذويه، أسفاً عليه، فهي صورة أزلية تتكرر في كل زمان ومكان، فالشاعر كما قال عنه عبد الرحمن شكري: (لم يعلمك شيئاً

جديداً لم تكن تعرفه، ولم يبهر خيالك بالتشبيهات الفاسدة والمغالطات المعنوية، ولكنه ذكر حقيقة ومهارة في تخيل هذه الحالة، ووصفها بدقة وهذا أجل التخيل)(١٠٥)، وبهذه الأبيات تمثل د. احمد مطلوب بعد أن مهد لها بقوله (وتأتي الصورة الشعرية بغير المجاز أو الرمز أو الأسطورة، وهذا كثير في الشعر العربي قديمه وحديثه)(١٠٦)، ثم أردف كلامه بإمكانية ولادة الصورة بوسائل عدة (فالصورة لا يشترط في خلقها الألوان البلاغية، ويمكن أن توظف وسائل أخرى في بناء القصيدة كالعاطفة، أو الفكرة، أو الإيقاع وقد أجاد علي محمود طه التصوير بغير المجاز أو الرمز أو الأسطورة)(١٠٧).

ويرفض د. حفني محمد شرف المفاضلة بين الحقيقة والمجاز، ويرى أن الحكم بأفضلية المجاز على الحقيقة (هذا الحكم الذي يطلقه البلاغيون في بساطة وسهولة يحتاج إلى كثير من النضج. وأن الأمر ليس بهذه البساطة والسهولة، لأن الحقيقة والمجاز وسيلتا تعبير لا تغني إحداهما مكان الأخرى، ومن ثم لا يمكن أن تفضل إحداهما الأخرى إلا بمقدار ما تثيره في نفس المتلقي من إيحاءات)(١٠٨)، فتكون قدرة الصورة على البوح بالشعور وإثارته لدى المتلقي مقياساً لبلاغتها، وليس قيامها على الحقيقة أو المجاز، وإلى هذا ذهبت روز غريب من أن الإيحاء هو الذي يصنع الصورة فترى (الصورة الشعرية لا تنحصر في التشابيه والاستعارات وسواها من ضروب المجاز، ولكنها كل صورة توحي بأكثر من معناها الظاهر، ولو جاءت منقولة عن الواقع)(١٠٩)، وما دامت الصورة لا تنحصر في المجاز فلا شك أرادت بعبارة (منقولة عن الواقع) لا تقترن بتشبيه أو استعارة أو كناية، وبلاغتها في كونها ناطقة، ذات دلالة، لا مجرد صورة مستنسخة عن الواقع، كذلك رأي د. محمد غنيمي هلال فـــ(الصورة لا تلتزم ضرورة أن تكون الألفاظ أو العبارات مجازية، فقد تكون العبارات حقيقية الاستعمال، وتكون مع ذلك دقيقة التصوير، دالة على خيال خصب)(١١٠) ويدعم د. علي البطل الفكرة نفسها مكرراً ألفاظ د. غنيمي دون أن يحيل إليه (١١١)، ولا يؤيد د. مهدي صالح شبه الاتفاق على أن أساليب المجاز أكثر تأثيراً وجمالاً من الأساليب الحقيقية فيرى (هذا الحكم يفتقر إلى الدقة لأن هناك كثيراً من التعبيرات المجازية فقدت قدرتها على الإثارة فماتت وتحجرت، وأن هناك كثيراً من الأساليب الحقيقية تشتمل على طاقة هائلة من الحياة والقدرة على الإثارة)(١١٢) كما يرى د. عبد الفتاح صالح إمكانية إبداع

الصورة بعيداً عن المجاز فقال: (إذا كانت الصورة تقوم أساساً على العبارات المجازية، فلا يعني هذا أن العبارات حقيقية الاستعمال لا تصلح للتصوير، بل أننا نجد كثيراً من الصور الجميلة الخصبة جاءت من استخدام عبارات حقيقية لا مجاز فيها)(١١٣). ويرى د. مصطفى ناصف فكرة المجاز أبلغ من الحقيقة لا علاقة لها بالواقع الشعري والأدبي لأن (الحقيقة على تسميتهم الرديئة لها. تنافس المجاز وان المجاز في تعبيرات كثيرة أمارة على معنى مجرد وراءه)(١١٤).

بناءً على ما سبق تكون ((صورة الحقيقة)) قد أنصفت على أيدي العديد من النقاد والبلاغيين، فليس المجاز المنفذ الوحيد لإبداع الصورة الشعرية، فالحقيقة قادرة على أن تزود الشاعر بأدوات التصوير، لكنها على الرغم من هذا الإنصاف لم تدرس بما يكشف عن قيمتها ووسائلها الفنية، فلا دراسة متخصصة فيها، بل لا نجد عنها فصلاً من كتاب، ولا مبحثاً موجزاً، فالنقاد الذين التفتوا إليها ــ ممن سبق ذكرهم ــ لم تتجاوز إسهاماتهم فيها الأسطر، وإن زادت عن ذلك فلا تتعدى بضع صفحات، وتناولها يأتي دوماً في سياق الحديث عن المجاز، فحتى الذين أقروا ببلاغتها، لم يدرسوها بشكل مستقل، فما كتبوه عنها ليس إلا فتافيت، وهم أنفسهم كان المجاز هدفهم الرئيس في مؤلفاتهم، حقاً أن (صور الحقيقة) لم تغب عن أذهانهم إذ أكدوا حضورها الأدبي، وبعضهم تمثل لها، لكنها بقيت غائبة عن طاولة البحث المتخصص فيها، فحرمت من الدراسة الجادة والمستقلة التي تتخذها هدف البحث، وحرمت من أن تجد لها فصلاً أو مبحثاً في كتاب؛ لأن صور المجاز هيمنت على هذه الطاولة لدى جميع النقاد، سواء من فضل المجاز عليها، أم من أقر بقيمتها إلى جانب المجاز، كما خلط بعض النقاد بينها وبين المجاز، مثل د. علي البطل حين تمثـل لصور الحقيقة بنص شعري كله من المجاز(١١٥)! مما يكشف عدم الإدراك لهذا النوع من الصور.

أما ما نقرأه في كتب التراث البلاغي عن الحقيقة فليس على صعيد الصورة بل على صعيد اللفظ، ودراستهم لألفاظ الحقيقة خدمة للمجاز، لبيان مفهومه ــ من باب تعريف الشيء بضده ــ وبيان أنواعه، وليس خدمة للحقيقة في ذاتها، وكأن الأدب لا يتنفس إلا عبر المجاز، وكأن المجاز يولد بمعزل عن الحقيقة، وهنا لابد من سؤال: لماذا استحوذت صور المجاز على عناية البلاغيين ولم تنل صور الحقيقة أدنى اهتمام؟

سنجد إجابة قيمة لدى د. احمد مطلوب حيث يقول: (ولا يعنى البلاغيون بالحقيقة وأقسامها كثيراً، وإنما تنصب عنايتهم على المجاز وأساليبه لأنه هو الذي تتفاوت فيه الإفهام ولأنه واسع الخطو فسيح المدى يصول فيه الأدباء ويجولون ويتصرفون فيه كل التصرف، في حين لا يقدرون أن يخرجوا على الحقيقة خروجاً واضحاً، لأنها مرتبطة بالوضع الأصلي ومقيده بالمعجم الذي يحدد أبعادها)(١١٦)، فيعزو الأمر إلى سببين يرتبطان بطبيعة المجاز نفسه، الأول: احتمال المجاز تفسيرات متعددة، فاللغة المجازية ليست ذات مستوى واحد، بل تقوم على مستويين لغويين لذا تتطلب تأويلاً، والتأويلات لا تخضع لمنطق صارم بحكم مرونة اللغة الأدبية على صعيد المجاز خاصة، مما يفسح المجال لتفاوت الإفهام، فتكون الحاجة ماسة إلى معرفة مفهوم المجاز، وأنواعه، وتقسيمات البلاغيين وتعريفاتهم للتشبيه والاستعارة والكناية وكل ما له صلة بالمجاز كما أن البلاغيين أنفسهم تختلف وجهات نظرهم في كثير من قضايا المجاز على المستوى النظري والتطبيقي؛ لذا انشغلوا به، وبذلوا جهوداً مضنية وقيمة في دراسته، ليمدوا الجسور بينه وبين القارئ كي يتمكن من رؤية عالم المجاز وأسراره، وبذلك تمتد الجسور بين القارئ ومجاز النص، ومن جهة أخرى ليطرح البلاغي تفسيراته لما ينطوي عليه المجاز من معان وبلاغة، فهو مجال غني للبحث، لأتساع آفاقه التي تسمح بتعدد التفسيرات، أما السبب الثاني فهو الحرية المطلقة في التصوير التي يفسحها أمام المبدعين، حتى يعد محكاً للمواهب الشعرية، إذ يمكن من إبداع ما لانهاية له من الطرق لقول المعنى الواحد نفسه، مما يقود إلى غلبة المجاز على اللغة الأدبية بفضل ما يوفره من إمكانات تعبيرية هائلة لا حدود لها، وهنا يبرز سبب ثالث دفع البلاغيين لمنح المجاز الأولوية في دراساتهم، وهو سيادة المجاز على الشعر، ويأتي العالم الخيالي الذي يخلقه المجاز سبباً رابعاً في عناية البلاغيين بالمجاز، إن لم يكن أهم الأسباب، وبذلك يكون النقد مع المجاز مزدهراً لثراء ما يتناوله، فالحديث عنه واسع، ومتشعب، ففي الاستعارة والكناية نواجه المعنى ومعنى المعنى، وفي التشبيه نواجه عناصر مشتركة بين طرفين، فضلاً عن التقسيمات المتعددة لهذه الأنواع المجازية، وتفاوت مقاماتها البلاغية، ولثراء وسائلها الفنية، فلدينا استعارة مكنية وتصريحية وترشيحية، وكناية عن صفة، وكناية عن موصوف...الخ، وتشبيه مجمل، ومفصل ومجرد ومحسوس ومرسل ومؤكد، وبليغ... وغير ذلك من التفريعات،

أما مع صور الحقيقة فلا نجد سوى الحقيقة، فهي فقيرة في وسائلها بينما المجازية غنية الوسائل، لكن كلتيهما تبلغ غاياتها في التصوير، بيد أن الغنى والفقر بالمعنى الذي بيناه له أثره في توجه الناقد، فلديه من وسائل الصور المجازية الكثير الذي يعينه على دراستها، ويفصل القول فيها، وليس لديه مثل هذه الكثرة من وسائل صور الحقيقة حتى يمكن البحث فيها، ولعل أدق وصف لصور الحقيقة أنها ((السهل الممتنع)) فبساطتها تقف حاجزاً أمام الناقد، فلا يدري ماذا يقول، فألفاظها في الغالب لا تتطلب التأويل، وليس من اليسير الكشف عن عناصرها الفنية لأن هذه العناصر ذائبة في لغتها البسيطة. فمن الطرافة أن بساطتها تقف حاجزاً لدراستها، فصعوبة التناول النقدي لها كامنة في سهولتها، فيضيق على الناقد الكلام فيها، فما عسى الناقد أن يقول مثلاً في قول نصيب بن رباح يصف العاشق:

تـــراه باكيـــاً أبـــداً حزينـــاً مخافـــة فرقـــةٍ أو لاشـــتياق
فيبكـــي إن نـــأوا شـــوقاً إلـــيهمُ ويبكي إن دنوا خوفَ الفراق(١١٧)

بينما صعوبة صور المجاز من الأسباب التي يسرت دراستها، لأن المجاز قائم على طبقات (مستويات) فهو أشبه بالمركب الذي يمكن اختراقه وتفكيكه إلى عناصره الأولية، إن جاز لنا هذا التعبير، فصياغة المجاز تختلف عن صياغة الحقيقة، كل هذه الأسباب ربما هي التي وضعت صور الحقيقة على هامش النقد بينما احتلت المجازية موقع الصدارة.

ومهما يكن من شيء، لا فرق بين الحقيقة والمجاز من حيث مستوى البلاغة، إذا بلغا مرتبة الإبداع، فلا توجد معايير مقننة تتجلى من خلالها بلاغة اللغة الأدبية بما فيها الصورة، وقصر التصوير على المجاز يعني عدم الاعتراف بأي وسائل تعبيرية أخرى تقع خارجه، فالحقيقة هي أساس اللغة، ولا مجاز بدونها، فطبقاً للعلوي: (إذا تقرر المجاز وجب القضاء بوقوع الحقائق لأنه من المحال أن يكون هناك مجاز من غير حقيقة)(١١٨)؛ لذا تتألف النصوص الأدبية من كليهما ولو كان النص مجازاً كله لتعذر فهمه؛ إذ لا نعرف عمَّ يتحدث، فلابد من أرضيه نستند إليها لفهم المجاز، وهذه الأرضية هي الحقيقة فورود كلمة واحدة من الحقيقة، في كثير من الأحيان، تكشف مقصود الجملة المجازية، كقول نزار قباني:

صديقاتي:
دمى ملفوفة بالقطن
داخل متحف مغلق
نقود صكها التاريخ، لا تهدى ولا تنفق
مجاميع من الأسماك في أحواضها تختنق
وأوعية من البلور مات فراشها الأزرق (١١٩)

فالنص كله مجاز عدا كلمة (صديقاتي) فهي على الحقيقة فلولاها يبقى النص غامضاً لا تعرف ماذا يصف وأي كلمة مجازية تحل محلها ستغرق النص في الغموض، إذ لا شيء حينها سوى دائرة المجاز المغلقة المبهمة، فكلمة من الحقيقة فتحت مغاليق النص، وأحياناً كلمتان أو أكثر كقول السياب:

يدُ القمر النديةُ بالشذى مرَّت على جرحي
يدُ القمر النديةُ مثل أعشاب الربيع لها إلى الصبح
خفوقٌ فوق وجهي، كفُّ طفلتي الصغيرة، كفُّ آلاء (١٢٠)

فانجلت معالم الصور المجازية بفضل ألفاظ الحقيقة (كف طفلتي...) فالمجاز والحقيقة يشكلان اللغة الشعرية، فالتشبيه ـــ مثلاً ـــ مؤلف من كليهما فالمشبه (على أصل استخدامه في اللغة ـــ حقيقة) والمشبه به (مجاز) للتجوز في المشابهة ـــ كما سبق القول ـــ حتى توجد آلاف الأبيات ينقسم شطراها، شطر حقيقي، وشطر مجازي، الأول يمثله المشبه، والثاني يمثله المشبه به، كقول امرئ القيس يصف الفرس:

كأن دماءَ الهـاديـات بنحرهِ عُصارةُ حناءٍ بشيبٍ مرجّلِ (١٢١)

وقول أبي تمام يصف شجرة زاهرة:

من كل زاهـرةٍ ترقـرقُ بالنـدى فكأنهـا عـينٌ إليـه تحـدَّرُ
تبـدو ويحجبهـا الجمـيمُ كأنَّهـا عذراءُ تظهرُ تارةً وتخفـرُ (١٢٢)

فالشطر الأول في كلا البيتين ورد بألفاظ الحقيقة، واحتوى المشبه، بينما الشطر الثاني منهما احتوى المشبه به فانبثق المجاز من خلاله، والجدير بالذكر أن صدر بيت امرئ القيس حقيقة لا تستغني عن المجاز؛ لأن جملته غير مفيدة، لا معنى لها في ذاتها، بل اكتمل معناها بالمجاز فبه تحقق وصف دماء الهاديات ومثله بيت الأعشى:

كأن مشيتها من بيت جارتها مرُ السحابة، لا ريثٌ ولا عجلُ (١٢٣)

بخلاف بيت أبي تمام إذ يمكن أن يستغني الصدر عن العجز، حتى أنه يمثل صورة من الحقيقة مكتملة المعالم، فهذه النبتة تظهر تارة وتختفي تارة أخرى وراء النبات المتكاثف إذ تتأرجح تحت أثر النسيم، فيظهرها مرة، ويخفيها مرة أخرى وراء الجميم، فالمشبه صورة بحد ذاتها، لكنها مع المجاز في الشطر الثاني قفزت إلى الإبداع، غير أن المجاز ما كان ليحدث لولا الحقيقة إذ لا يمكن أن يستغني عنها لأنه لا يكون إلا بوجودها فـ(من شرط المجاز أن يكون مسبوقاً بالحقيقة، وليس من شرط الحقيقة أن يكون لها مجاز)(١٢٤)، فالاستعارة ــ مثلاً ــ تتخلق وتفهم بالاعتماد على الحقيقة، ففي قول أبي ذؤيب الهذلي:

وإذا المنيةُ أنشبت أظفارها ألفيت كلَّ تميمةٍ لا تنفع (١٢٥)

كل ألفاظ البيت من الحقيقة عدا جملة ((أنشبت أظفارها))، ورب معترض يقول: إذا كان المجاز كالتشبيه والاستعارة يضم في طياته الحقيقة فالصورة النهائية تبقى مجازية، وهذا اعتراض صائب ولا جدال فيه فالمنية وإن كانت ــ على الحقيقة ــ لكن لا نتلقاها بمعزل عن ((أنشبت أظفارها)) فلا نتصورها إلا في هيئة الغول، وهذه هي قيمة المجاز بيد أن المركب النهائي ((الصورة)) ما كان ليكون وما كان ممكن إدراكه لو لم تشترك الحقيقة في صياغته، مما يحتم إعادة النظر في مفهوم (الانزياح) الذي عدّه الأسلوبيون سمة الأسلوب، كما عدّه منظرو الشعرية سمة الشعرية، فلا تنزاح جميع عناصر اللغة الشعرية عن لغة المعيار، وحيث أن المجاز انزياح على صعيد الدلالة، فلا يوجد إذن نص كله مجاز لعدم وجود انزياح كلي للغة النص الشعري، بل يتمثل المجاز والحقيقة معاً في النصوص بنسب متفاوتة، فالحقيقة حتى إذا تمثلت بشكل باهت وضئيل في نسيج صورة المجاز فلها وظيفتها الايجابية الملموسة في رسم الصورة، وإدراك معالمها، فلا تغيب عن النص لأن ألفاظ الحقيقة هي المحددة للانزياح، فالارتباط وثيق بين اللغة الشعرية واللغة المعيارية، وهنا من الضرورة إضاءة طبيعة العلاقة بين هاتين اللغتين، فاللغة المعيارية تمثل اللغة القياسية (الفصحى) بضوابطها المعجمية والصرفية والنحوية، التي يخضع لها المتكلمون بهدف الإفهام والتواصل، فتمثـل القانون اللغوي العام، وتحقق اللغة الشعرية وجودها من خلال الانزياح عن المعيارية، وإن كان هذا الانزياح في حقيقة استثماراً للإمكانيات التعبيرية اللامحدودة التي تسمح بها لغة المعيار، فكأنها القمقم الذي

يختبئ فيه عفريت اللغة الشعرية، وليس الشاعر سوى ساحر يعرف كيف يخرج هذا العفريت ويجعله يتمرد على القمقم مع أنه خرج من داخله، وما هذا التمرد إلا الانزياح، لكنه لا يشمل كل ألفاظ النص، فثمة ألفاظ لا تخضع للانزياح تبقى محتفظة بهويتها التي منحت لها في أصل استخدامها اللغوي، أي تبقى محتفظة بكونها من الحقيقة، وهذه مسألة تنبه إليها القدماء إذ مر بنا قول يحيى العلوي: (من شرط المجاز أن يكون مسبوقاً بالحقيقة، وليس من شرط الحقيقة أن يكون لها مجاز)(١٢٦)، وهذا يعني وجود انزياح يسبقه عدم انزياح، وبلغة البلاغة: وجود مجاز تسبقه حقيقة، وحتى في حالة عدم وجود حقيقة تسبق المجاز تكون مقدرة أو مفهومه من السياق، وإلاّ على ماذا نقيس المجاز؟!

ووسط إلحاح الدراسات الشكلية في النقد الحديث على فكرة الانزياح في النص الشعري نجد الشكلي اللامع يان موكاروفسكي (١٨٩١ ـ ١٩٧٥) من ابرز أعضاء حلقة براغ اللغوية حين يؤكد استقلال لغة الشعر عن اللغة المعيارية ينبه إلى الصلة الوثيقة بينهما، فيرى (اللغة المعيارية هي التي تشكل الخلفية التي تعكس الانحراف الجمالي المتعمد للغة الشعرية، فوجود اللغة الشعرية ــ إذن ــ مرتهن بوجود هذه اللغة)(١٢٧).

فلغة المعيار تمثل القاعدة التي يحدث عنها الانزياح، لذا يرفض القول بوجود انزياح شامل للغة الشعرية؛ إذ يرى (هذه العلاقة بين اللغة الشعرية واللغة المعيارية، التي يمكن أن نصفها بالسلبية، لها أيضاً جانبها الإيجابي، الذي هو، بطبيعة الحال، أكثر أهمية بالنسبة لنظرية اللغة المعيارية منه بالنسبة للغة الشعرية ونظريتها، ذلك أن عدداً كبيراً من المكونات اللغوية للعمل الشعري لا ينحرف عن قانون ما هو معياري، لأنها تشكل الخلفية التي تعكس انحراف العناصر الأخرى، ومن هنا يستطيع منظر اللغة المعيارية أن يضم أعمالاً شعرية إلى مادته بقصد تمييز المكونات اللغوية المنحرفة عن الأخرى التي هي غير منحرفة، وعلى هذا فافتراض أن كل المكونات اللغوية للعمل الشعري تكون ملزمة بالتوافق مع قانون اللغة المعيارية افتراض غير صائب) (١٢٨).

وبناءً عليه، تمثل ألفاظ الحقيقة الثوابت؛ لأنها لا تنزاح لتمنح غيرها من ألفاظ النص الشعري فرصة الانزياح، مثل لفظة (حبك) في قول نزار قباني:

في كل مكانٍ في الدفتر
إسمك مكتوبٌ بالأحمر

حـــبك تلميذٌ شيطانٌ
يتسلى بالقلمِ الأحمر (١٢٩)

فجاءت لفظة (حبك) على الحقيقة، إذ دلت على المعنى الذي وضعت له في لغة المعيار، فمثلت الثابت بينما لفظة (تلميذ) مثلت المتغير فبها بدأ الانزياح، فشكلت كلمة (حبك) الخلفية التي انعكس عليها الانزياح لاحتفاظها بهويتها المعيارية، وبهذا نتج المجاز، فـ(تلميذ) نحوياً خبر لـ(حبك)، ولكن في منطق اللغة المعيارية لا يصح هذا التركيب، إنما يصح في منطقة اللغة الشعرية.

وهنا لابدّ من سؤال بعد أن ثبت حاجة المجاز إلى الحقيقة كي يوجد، وكي يـــفهم، وهو كيف يمكن أن نفهم مقاطع شعرية أو نصوصاً برمتها مجازية أو لم يـــسبق المجاز بالحقيقة؟

مثل هذه المقاطع أو النصوص لا تخرج عن واحدٍ مما يأتي:

١ ــ لغتها المجازية واضحة الدلالة، بحكم السياق، وبحكم كثرة تداول مجموعة من الاستعارات والتشبيهات في الحقل الأدبي، قطعاً تختلف في الصياغة من شاعر لآخر، لكن لا تختلف في المدلول، مثل أبيات أحمد شوقي من قصيدته (نهج البردة):

ريمٌ على القاعِ بينَ البانِ والعَــلمِ أحلّ سفــكَ دمي في الأشهر الحــُرُمِ
رمى القضاءُ بعيني جؤذَرٍ أســداً يـــا ساكن القاعِ، أدركْ ســاكن الأجمِ
لما رَنــا حدثتني النفسُ قــائــلة ياوَيحَ جنبِكَ، بالسهمِ المُصيب رُمي(١٣٠)

فشبه المرأة (بالريم) وشبه عينيها بـــ(الجؤذر)، أي البقرة الوحشية، كما شبـــه نفسه بالأسد، فلم تسبق (الريم) و(الجؤذر) و(الأسد) بألفاظ الحقيقة (التي هي المشبهات)، ومع ذلك الأبيات مفهومة.

٢ ــ مجازية تـــفســـر بالاستعانة بمعطيات تقع خارج النص، وتكون لغة النص متشربة هذه المعطيات على نحو رمزي كقصيدة السيـــاب (رؤيا فوكاي)، حيث يقول:

هياي.. كونغاي، كونغاي
مازال ناقوسُ أبيك يـــقلق المساءْ
بأفجع الرثاء:
((هياي كونغاي، كونغاي))
فيفزع الصغارُ في الدروبْ

وتخفق القلوب
وتغلق الدور ببكين وشنغهاي
من رجع كونغاي، كونغاي!
فلتـــحرقي وطفلك الوليد
ليجمع الحديد بالحديد
والفحمَ والنحاس بالنــــضار
والعالم القديمَ بالجديد
آلهة الحديدِ والنحاس والدمارْ(١٣١)

فهذه القصيدة مجازية كلها، ولا يمكن فك لغتها إلا إذا عرفنا أن فوكاي كاتب أو صحفي في البعثة اليسوعية، جــنّ من هول ما شاهده حين ضــــربت هيروشيما بالقنبلة الذرية، وكأن السيـــاب يرى ما حدث بعين فوكاي، وبرع في اختيار الوسيلة الفنية التي صور بها هذه الكارثة، حين وظــف الأسطورة لتجسد تفاصيل الحدث، فربط بين هيروشيما المنكوبة وأسطورة صينية تحكي عن ملك أراد ناقوساً ضخماً يصنع من الذهب، والحديد والفضة والنحاس، وكلــّف أحد الحكام بصنعه، لكن المعادن المختلفة لم تتحد، واستشارت كونغاي وهي ابنة هذا الحاكم العرّافين بالأمر فأخبروها أن المعادن لن تتحد ما لم تمتزج بدماء فتاة عذراء، فألقت كونغاي بنفسها في القدر التي تصهر فيها المعادن، فصنع الناقوس، لكن بقي صدى كونغاي يتردد منه كلما دقّ: (هياي.. كونغاي، كونغاي)، وبهذا تنكشف رموز القصيدة التي تجلت في المجاز.

٣ ـ مجازية يصعب معرفة مقاصدها، فيتحير النقاد في تفسيرها، لافتقادها ألفاظ الحقيقة، التي تعين المفسر على إدراكها، أو لغتها المجازية غير مألوفة، فتكون غامضة؛ لتعذّر تلمس وجوه الترابط بين أطرافها، مثل كتابات الشعراء الرمزيين، إذ عملوا على إبقاء الاستعارة والتشبيه والكناية بلا رابط(١٣٢).

بلاغة الصورة بين المجاز والحقيقة

عند موازنة صور الحقيقة بالمجاز من حيث القيمة البلاغية، نجد كلتيهما تمدّ اللغة الشعرية بخصائص إبداعية، فهي بحاجة إلى كلا النوعين، ولا غنى لها عن أحدهما، ومقولة البلغاء: (المجاز أبلغ من الحقيقة)، غير مقبولة، ولا يمكن الأخذ بها، فلغة القرآن ضمنت الحقيقة والمجاز، وهو في أعلى مراتب البيان، وكتاب

الله المعجز، فالأخذ بهذه المقولة يعني الإقرار بتفاوت بلاغته، وهذا محال، وإذا كان المجاز ينفرد عن الحقيقة باتساع آفاقه التي تهب خيال المبدع حرية لا متناهية، فينبغي عدم تقييم الصور الشعرية في إطار هذا التفرد، وإنما في إطار ما يتمثل فيها من إبداع حتى تتجلى أصالة الموهبة في استثمارها الإمكانات التعبيرية اللا محدودة المتاحة لها في حقل المجاز، وفي براعتها في البحث عن إمكانات تعبير من حقل الحقيقة على الرغم من محدوديته بالموازنة مع سعة المجاز، فليس صحيحاً أن نعدَّ صور الحقيقة أقل بلاغة من المجاز، فالتفاضل بينهما لابدّ من أن يكون على أساس ما يتمثل فيهما من روح الشعر، فأشدّهما تمثلاً لهذه الروح هي الأبلغ، وما روح الشعر إلا تخيــر اللفظ وجودة السبك، وقوة الإيقاع ودقة الوصف، وفرادته، ودفق الشعور، فالشعر يكون باهتاً بارداً إن لم يجش بالعاطفة، فخلوه منها، مجازية كانت الصورة أم حقيقية يزيل عنه سمة الدخول إلى عالم الشعر، ويسلبه روحه، فلم يقبل كولردج التضحية بالعاطفة لصالح الشكل، فقال عن بعض الشعراء المعاصرين له: إنهم (يضحون بالعاطفة والتدفق الشعري، من أجل اللمعان والبريق في الصورة الأزلية المهشــمة، وغير المتجانسة، أو بالأحرى لشيء معمول مزدوج، نصفه صورة شعرية، ونصفه معنى مجرّد) (١٣٣).

لذا لا تحرك فينا الكثير من الصور ساكناً، ولا تثير أدنى استجابة لجمودها كالتشبيه في قول أبي الطالب الرقي:

وكأنّ أجرام النجومِ لوامعاً   دررٌ نــثرنَ على بساطٍ أزرقِ(١٣٤)

فهذه صورة قصد منها رياضة فكرية بهدف خلق التناسب المنطقي بين طرفي التشبيه، بينما يشدّ سمعك التشبيه وتنفعل به، في بيت المتنبي:

كأنّ بناتِ نعشٍ في دُجاها   خرائِدُ سَافِراتٌ في حدادِ(١٣٥)

مثلما يشدّ سمعك التصوير المجازي في قول الأخطل الصغير:

أنقى من الفجر الضحوك   وقد أعرتَ الفجرَ خدّك

وأرقُّ من طبع النســيـــ   ـم وقد خلعتَ عليه بُردك(١٣٦)

وإليك وصف المتنبي حال جدته حين تلقت منه كتاباً (رسالة) بعدما يئست منه؛ لطول سفره عنها، فرسم لها صورة من الحقيقة لا المجاز:

وتلثُمُهُ حتى أصارَ مِدَادُهُ   مَحَاجِرَ عَينيها وأنيابَها سُحْمَا(١٣٧)

إنها صورة مؤثرة أخـــاذة، ينفطر لها القلب لحال هذه الجدة المـــسنة التي فرحت كثيراً برسالة حفيدها، فانهالت عليها تقبيلاً ودموعها تنهمر، إذ لا يـــصير المداد محاجر عينيها وأنيابها سوداً ما لم تكن دموعها سقطت على الرسالة، ولنا أن نتخيل هذه الجدة الباكية وهي تقبـــل السطور بلهفة وفرح وحسرة، وقد لطـــخ المداد عينيها وأسنانها، فأي أسىً يعترينا! فهي صورة بالكلمات جديرة بأن تكون ملصقاً (بوستر) ربما تتفوق على أي صورة ترسم بالألوان.

فالدم الذي يجري في عروق الصورة الشعرية لابد من أن يكون دافئاً، متفجـــراً بالحياة، يبعث المتلقي على التواصل بما تستفزه فيه من شعور، فالقصيدة كما وصفها كولردج: (يجب أن يكون لها موضوع موحد يدرك بشكل عاطفي، ويتطور بشكل عاطفي، وأنه ينبغي ألا يـــفسر ليعني أن الصور الشعرية هي دلائل النبوغ الأصيل أكثر من كونها ناقلة للعاطفة وللخوف والرغبة والكراهية والأسى، أنني أود أن أميـــز في الحقيقة بين العاطفة الإنسانية والعاطفة الشعرية) (١٣٨).

وبناءً على ما سبق، ليس كل مجاز إبداع، ولا كل حقيقة، فما أكثر الصور التي انتهت إلى التحجر ففقدت تأثيرها لكثرة ما استهلكت، وكم من المجازات التي استحالت ميتة لا تثير ردة فعل لدى المتلقي لكثرة ما اعتاد عليها، حتى عـــدَّ البلاغيون طائفة منها متحولة من المجاز إلى الحقيقة العرفية التي تفتقد السمة الأدبية؛ لأن (المجاز إذا كثر استعماله صار حقيقة عرفية، ومثاله قولنا (الغائط) فإنه كان مجازاً في قضاء الحاجة، وحقيقة المكان المطمئن من الأرض ثم تعورف هذا المجاز وكثر حتى صار حقيقة سابقة إلى الفهم) (١٣٩).

وما أكثر النصوص الشعرية التي سقطت؛ لأنها أتخمت بالمجاز فوسمها بالتكلف، فأفقدها صدق الإحساس وتلقائية التعبير، ولعل هذا من الأسباب التي دفعت الناقد أوجدن ناش إلى القول: (شيء واحد يجعل الأدب أروع بكثير مما هو عليه، وذلك لو أن الكتاب اقتصدوا كثيراً في استعمالهم للتشبيه والاستعارة) (١٤٠).

ومن الشعراء من اتخذ المجاز وسيلة لإظهار المقدرة فيه، لاسيما التشبيه، حيث يلاحق الشاعر صور التشبيه ويستطرد فيها فينتقل من موضوع لآخر فيتناسى ويهمل موضوع القصيدة؛ لأنه يجعل من التشبيه غرضاً في ذاته، وربما لهذا السبب صنـــف قدامة بن جعفر التشبيه ضمن أغراض الشعر كالمديح والهجاء والرثاء(١٤١)، فالانتقال من تشبيه ما إلى تشبيه شيء آخر، ومنه إلى شيء ثالث

وهكذا.... والاستطراد في سلسلة من التشبيهات هو ضرب من استعراض العضلات الشعرية مما يقتل البواعث الأصيلة لقول الشعر، كما (يغدو مظهراً للترف، حيث يعبث الشاعر برياضة أدبية تظهر براعته في اكتشاف التشابيه والصور، ذلك ما نسميه الوصف للوصف، وهو يكثر في البيئات التي تحوّل الشعر إلى هواية) (١٤٢)، فيكون الشعر مادة ترفيه ولعب بالبحث عن سلسلة تشبيهات لا مادة إحساس ينساب في شكل فني بحيث يأخذ المجاز كالتشبيه موقعه المناسب ضمن النص فيخدم الموضوع، وإنما لعب لا صلة للإحساس فيه.

وزبدة القول: الكثير من صور المجاز لا تؤهلها مجازيتها لمرتبة البلاغة، مثلما هناك الكثير من صور الحقيقة مستهلكة، ومجردة من العاطفة، ولا تشي بها، فالصور تكتسب شعريتها ليس بناءً على كونها مجازية أو حقيقية، بل بناءً على تشربها مقومات الشعر، ولكل من المجاز والحقيقة حضورهما في النص الشعري حيث يسند أحدهما الآخر، ومن لا يقر بوجود قيمة أدبية لصور الحقيقة، ويقصر الشعر على المجاز يجعل القصائد شعرية في جملها المجازية وغير شعرية في جملها الحقيقية، وعندئذٍ لا توجد قصيدة تصنــف كلها شعراً، وهذا غير صحيح؛ لذا لم يكن مفهوم جان كوهين لخصائص الشعرية(١٤٣) متماسكاً، حين قصرها على الانزياح عن القانون اللغوي العام، ومنح الانزياح المنجز على المستوى الدلالي للغة أهمية استثنائية في خلق شعرية النص، لاسيما الاستعارة التي عدّها (ما يكون الخاصية الأساسية للغة الشعرية) (١٤٤)، فتهدف الصور كلها ــ من وجهة نظره ــ (إلى استثارة العملية الاستعارية، وللاستراتيجية الشعرية هدف واحد هو استبدال المعنى) (١٤٥)، أي الاستعارة بوصفها انزياحاً استبدالياً(١٤٦)، وهي غاية الصورة حتى يكون الانزياح السياقي (التركيبي) في خدمتها كما يذهب(١٤٧)، فيؤيد بهذا ما يعتقده كثير من النقاد المحدثين خاصة بقيام لغة الشعر على المجاز الاستعاري، فلم يكن مفهومه هذا للشعرية متماسكاً؛ لأنه واجه مشكلة قيام اللغة الشعرية على الحقيقة والمجاز معاً، ومثلما أقرّ يان موكاروفسكي بانتفاء الانزياح الشامل للغة الشعرية أقرّ كوهين بالمبدأ نفسه، غير أنه جرّد الألفاظ غير المنزاحة من سمة الشعرية بقوله: (الانزياح في المستوى الدلالي لا يكون تاماً ابداً، وليس هناك قصيدة شعرية مائة في المائة) (١٤٨)، فعدم وجود انزياح تام يعني وجود ألفاظ غير منزاحة بقيت حين انتظمت في النص الشعري على أصل وضعها اللغوي، وكان الأجدر بكوهين أن يقرّ بولادة

اللغة الشعرية من جدلية الحقيقة والمجاز، بدلاً من أن يهمش ألفاظ الحقيقة لتجرّدها من صفة الشعرية ــ كما يعتقد ــ وبالتالي يرى القصيدة شعرية في مواضع وغير شعرية في مواضع أخرى، فالمفهوم الذي قدّمه للشعرية بناءً على فكرة الانزياح، الدلالي خاصة، لاسيما الاستعارة، أوقعه في مأزق؛ إذ واجه مشكلة وجود ألفاظ غير منزاحة في الشعر (الحقيقة)، وبدلاً من أن يحتويها ضمن العناصر المحققة للشعرية نفاها عن ساحة الشعر، فخلص إلى عدم وجود قصيدة شعرية مائة في المائة!

بلاغة صور الحقيقة

تمتاز صور الحقيقة بالواقعية؛ لأنها تنقل الصورة كما هي، فتضع المتلقي في قلب الحدث المصوّر، لكنه ليس نقلاً غفلاً من الاختيار المتعمد، فالمبدع يعنى بدقة باختيار تفاصيل الصورة، فيحسن التقاط ما هو أكثر جذباً وتأثيراً في المتلقي، فنلمس حساسية الشاعر تجاه ما يشعر به وما يراه، فيقف عند التفاصيل المؤثرة والمفعمة بالدلالات، فهو أشبه بهواة التصوير الفوتوغرافي الذين يلتقطون بآلة التصوير المثير والمعبر والطريف من المشاهد التي تصادفهم في كل مكان، فتأتي لقطات عفوية لم يكن أصحابها ممثلين، ولا خضعت العناصر الأخرى المساهمة في تشكيلها كالمكان مثلاً للمسات المصور، بل خضعت لذكائه فقط الذي يتجلى في حسن اختياره ما يستحق التصوير، فنرى الصورة كما حدثت في الواقع، لكنها مميزة؛ لأن المصور اختارها من بين آلاف المشاهد التي يراها يومياً، فهي لقطة (مشهد) لا تتكرر فظفر بتصويرها، وهكذا صور الحقيقة في عالم الشعر تتسم بالصدق والتلقائية، فنشعر بها بقوة لبعدها عن التكلف، فهي أكثر شعبية من صور المجاز؛ لبساطتها ووضوحها وصدقها، وكأننا نرى صوراً نمرُّ بها في حياتنا اليومية، صيغت ببراعة فنية، مما يقرّبها إلينا؛ (إذ نستشرف على المعنى في الأساليب الحقيقية بصورة مباشرة، أما في الأساليب المجازية والرمزية فلا سبيل إلى الاستشراف المباشر عن المعنى، الطرق المفضية إلى المعنى هناك مستقيمة، أما هنا فطرق وعرة) (١٤٩).

ولابدّ من القول بوجود سياقات حال، ومقامات تحتم على الشاعر الاستعانة بصور الحقيقة بدلاً من المجاز؛ ليأتي وصفه مقنعاً وصادقاً في إطار تلك السياقات والمقامات، فلا يحسن المجاز في كل موضع، فثمة مواضع تقتضي

الحقيقة، وإن عــدل عنها إلى المجاز أخلــت بالنص الشعري، فمثلاً كان امرؤ القيس موفقاً حين أجرى كلام المرأة على الحقيقة لا المجاز لحظة فاجأها بدخوله خباءها خفية:

فقالتْ سَباكَ اللهُ إنّكَ فاضِحي ألستَ تَرَى السُّمَّارَ والناسَ أحوالي
فقلتُ يمينَ اللهِ أبْرَحُ قاعِداً ولو قطّعوا رأسي لديكِ وأوصالي(١٥٠)

فقيام البيت هنا على الحقيقة أنسب لسياق الحال من قيامه على المجاز، فهذا ردّ فعل كل امرأة لو وضعت في مثل هذا الموقف، وما سيقوله كل عاشق رداً على قلقها وسيبدي الاستماتة للقائها، كما نرى في البيت الثاني، وسيخفــف قلقها وروعها بطمئنتها مدّعياً أن لا أحد رآه، أو لمحه، ومن غير المقنع أن يتكلما مجازاً وهما في هذه الحالة من الارتباك والخوف من انكشاف أمرهما، فالمجاز يأتي من التخييل وتدبر الألفاظ مما لا يتأتى لعاشقين تحف بهما المخاطر في أي لحظة فقد يكونان على موعد مع الفضيحة والقتل، فلو صاغ الحوار الذي جرى بينهما بالمجاز لكان الوصف غير مناسب لسياق الحال، وبعيداً عن الصدق؛ لأن صياغته مجازاً دليل على أمنهما واستقرارهما النفسي في مثل هذا الظرف بحيث يتحاوران مجازاً، مما لا ينسجم وطبيعة الموقف.

وعلى الرغم من بساطة ألفاظ هذا الشعر فهي موحية بصورة غنية التفاصيل، فلا أظنّ قارئاً لم يدرك هذه التفاصيل، فيتخيــل المرأة حين فوجئت بالشاعر يدخل خباءها لطمت وجهها، أو ضربت على صدرها، واتــسعت حدقتاها فزعاً، مندهشة من جرأته، مشيرةً بيدها إلى الناس خارج الخباء لعلهم لمحوه، فأنكرت مجيئه، ودعت عليه لما سبــبه لها من فزع، كل هذا جســدته صورة صيغت من ألفاظ الحقيقة؛ ولذلك من الخطأ المرور سريعاً بألفاظ الشعر حين تكون واضحة إذا أردنا تذوّقه وتقييمه، فحذّر تشارلستون من المرور بألفاظ الشعر السهلة مرور الكرام ظنــاً بأنها مألوفة لا حاجة للوقفة المتأنية عندها فــ(الألفاظ السهلة المألوفة في الشعر أشدّ خطراً من الصعبة الغريبة؛ لأن هذه ستضمن لنفسها بصعوبتها وغرابتها وقفة طويلة متروية متمعــنة تفيد القارئ في استخراج مضمونها، أمّا الكلمات السهلة فالأرجح أن يستصغر القارئ شأنها ولا يختصها إلا بأقل عناية....... فلابد له أن يطيل الوقوف عند أسهل الألفاظ كما يطيله عند أصعبها وأغربها؛ لأن زلة صغيرة في فهم لفظة واحدة قد تفسد

القصيدة كلها، إن ألفاظ القصيدة الجيدة لها حصانة عجيبة تقيها شر القلق الثائر المتعجـل، ولها قداسة عجيبة تحتـم أن يدنو منها الداني برفق وعلى مهل) (١٥١).

ومثل وصف امرئ القيس ما جاء في رائية عمر بن أبي ربيعة، فالموقف هو هو، المحبّ يتسلـل إلى ديار الحبيبة فيصوّر لحظة دخول مخدعها، معتمداً على الحقيقة لا المجاز؛ للأسباب نفسها التي جعلت امرأ القيس يصوغ لغة محبوبته بألفاظ الحقيقة فيقول:

فحييتُ إذ فاجأتها، فتولهتْ، وكادتْ بمخفوضِ التحيةِ تجهر
وقالت وعضتْ بالبنان: "فضحتني! وأنتَ امرؤٌ، ميسورُ أمرك أعسر!
أريتكَ، إذ هنا عليكَ، ألمْ تخفْ، وقيتَ، وحولي من عدوكَ حضر؟(١٥٢)

بينما عدل عمر بلغة المرأة من الحقيقة إلى المجاز بعد أن اطمأنـت وتبدّد خوفها، فشبـهته بالأمير:

فقالتْ وقد لانتْ وأفرخَ روعها: كلاكَ بحفظِ ربكَ المتكبر!
فأنتَ، أبا الخطابِ، غيرَ مدافعٍ، عليّ أميرٌ، ما مكثتَ، مؤمر(١٥٣)

مما يلفت الانتباه إلى مسألة مهمة، هي ضرورة إعادة النظر في الحقيقة والمجاز من زوايا جديدة، أهمها مطابقتهما لمقتضى الحال أو عدمها، من حيث أيـهما أنسب لهذا السياق أو ذاك، فليس في كل موضع يحسن المجاز، ولا في كل موضع تحسن الحقيقة، فأحياناً لا تسعف الحقيقة الشاعر في التعبير عمـا يريد قوله حين يتوخـى دقة الوصف لشيء ما، فيتعذّر تقريبه للمتلقي ما لم يتوسـل بالمجاز، كأن يشبـه أو يستعير، مثلما تكون الحقيقة أحيانا أليق بالتعبير من المجاز، كما لاحظنا في وصف امرئ القيس كلام المرأة، وكذلك عمر بن أبي ربيعة؛ لذا لم يقبل تشارلستون من الشاعر الانجليزي تومسن لفظة (مولاهم) التي وردت في قصيدته (الشتاء)، يصف راعياً أتت عليه العاصفة وهو يرعى الماشية على سفوح الجبال، فيقول:

عبثاً راحت زوجته الكدودُ له تـعدُّ
مـُصطلى النار ذا وهج، والدِّثارَ دفيئا
عبثاً صغار بنيه إلى الطريق تطلّعوا
ينشدون مولاهم في لجة العاصفة(١٥٤)

لأنها لفظة غير مناسبة في هذا السياق (فهنا يزل الشاعر حين يقول عن الصغار بأنهم ((ينشدون مولاهم))، ولو قال: ((ينادون أباهم)) لكان أقرب إلى الأطفال في شعورهم؛ لأن الوالد عند الطفل (أب) وليس بمولى، وإنك لتستدرّ عطف القارئ على الطفل ا لذي حــرم أباه، إذا تكلمت بلغة الطفل وشعرت بشعوره أكثر مما تستدرّه إذا فخـــمت اللفظ وجئت بكلام لا يعرفه الأطفال...) (١٥٥).

فثمة مواضع يكون المجاز فيها غير ملائم، وغير مقنع، فلينظر القارئ هذين البيتين:

تسربلَ وشياً من خُزُوزٍ تطرّزتْ مطارفُها طرزاً من البرق كالتبر
فوشيٌ بلا رقمٍ ونقشٌ بلا يــدٍ ودمعٌ بلا عينٍ وضحك بلا ثغر(١٥٦)

سيجد نفسه متفقاً تماماً مع ما قاله عنهما د. زكي نجيب محمود، إذ: (تدرك من فورك أن هذا الشاعر كاذب في شعوره، يبحث عن اللفظ أولاً ثم يترك المعنى تابعاً، والأصل أن يضطرب المعنى في ذهنه فيخرجه في ألفاظ، فلم يتسربل السحاب وشياً من حرير مطرّز، وليس البرق تطريزاً، ولا الرعد ضحكاً، وكيف يكون وهو الذي ما سمعته يدوي مرة إلا ورأيت قلوب الناس تنخلع لدويــه المخيف؟ لو كان الشاعر يصف أصيلاً جميلاً هادئاً، لجاز له أن يرى السحاب الخفيف المنتشر على صفحة السماء وشياً من الحرير المطرّز، ولكنه يصف السماء وقد زعزعتها العاصفة القاصفة برعدها وبرقها، فمن كذب الشعور أن توحي إليه تلك الطبيعة الخشنة الغليظة بنعومة الحرير وزركشة التطريز، أو أن يوحي له الرعد بالضحك مع أنه أدنى إلى الزمجرة الغاضبة) (١٥٧).

فبدت الصورة منفصلة عن إحساس الشاعر، فاختار ألفاظها ورتــبها عن قصد لمجرّد أن يأتي بجناسات وتشبيهات وغيرها من فنون البلاغة، فأفقد التصوير صدقه، فجاء بعيداً عن الموصوف لا يعبــر عنه، بينما تأمــل وصف ذي الرمـــة مجرّداً من المجاز:

عشيَّة ما لي حيلةٌ غيرَ أنّني بلقطِ الحصى والخطِّ في الأرضِ مولعُ
أخُطُّ وأمحو الخطَّ ثمَّ أعيدُهُ بكفّيَّ والغربانُ في الدّارِ وُقّعُ(١٥٨)

فهذه حال كل محبٍّ، عصف بقلبه الفراق، فعانى الألم المرمض الذي من شأنه أن يشتدّ عليه عند المساء، فتحاصره اللوعة والحيرة، فتراه متحسراً، صامتاً، شارداً، مسلوب الإرادة، غير واعٍ لما حوله، منكفئاً على نفسه، غير قاصد لما يفعل، فتارةً يلقط الحصى، وتارةً تعبث كفه بالتراب، فتحفر خطوطاً يمحوها ويعيدها، وتزداد كآبته مع الغربان، فراق، ومساء، وغربان، فهي صورة المفارق الملتاع اليائس، ولفظة (مولع) تدل صراحة على شدّة شروده وانشغاله بالحصى والتراب، مثلما نفعل اليوم حين نرسم خطوطاً ودوائر وأشكالاً لا معنى لها في لحظات الحزن واليأس، وقبله قال امرؤ القيس:

ظللتُ ردائي فوق رأسي قاعداً أعدُّ الحصى، ما تنقضي عبراتي(١٥٩)

وعلق شارح ديوانه على جملة (اعدُّ الحصى) بقوله: (يصف أنه كان يعبث بالحصى ويقلبه بين يديه، وهو من فعل المحزون المتحير) (١٦٠).

وكان للدكتور محمد مندور وقفة مع وصف ذي الرمة، فوجده (يرسم صورة حسية للمحب الولهان الشارد اللب، فيصل في التعبير عما في نفسه إلى ما لا تستطيع أن تصل إليه أعمق القصائد الرمزية أو العقلية التي تغوص وراء حقائق النفس الكامنة، بل ولا القصائد الرومانسية التي تتفجر بالعواطف الملتهبة) (١٦١).

وأجاد الوصف بغير المجاز، فقدّم صورةً مستقلةً بذاتها لا تعتمد على شيء خارجي، مما لا يتأتى بيسر لكل شاعر، إذ يقتضي موهبة أصيلة تستشعر إمكانات التعبير التي تعوض عن المجاز في حال تجريد الصورة منه، ومن أهم هذه الإمكانات، الألفاظ الموحية، فهذه تسد بإيحاءاتها النقص الذي قد تعانيه صور الحقيقة؛ لعدم امتلاكها وسائل المجاز، ومن أمثلة ذلك أبيات الأخطل:

قومٌ إذا استنبحَ الأضيافُ كلبهُمُ قالوا لأمهم: بولي على النارِ
فتمسكُ البول بخلاً أن تجودَ بهِ وما تبولُ لهم إلا بمقدارِ
لا يثأرونَ بقتلاهُمُ، إذا قتلوا ولا يكرّون، يوماً، عند إجحارِ
ولا يزالونَ شتى في بيوتهم يسعونَ منْ بين ملهوفٍ وفرار(١٦٢)

وهي من قصيدة ذاع صيتها، واشتهرت وتناقلتها الأجيال، وهذا المقطع كله من الحقيقة، والبيت الأول عدّ أهجى بيت في الشعر العربي بمعيار النقد القديم،

وكل ألفاظه مشحونة بمعاني الهجاء، فتنكير (قوم) إشارة إلى قلة شأنهم، فهم مغمورون لا فضائل لهم تعلي مكانتهم، وترفع صيتهم، وإذا تفيد الزمن المحدّد، أي في حالة إذا قصدهم أحد، والأضياف جمع قلة، فلا يقصدهم الكثيرون؛ لأنهم ليسوا كرماء، فلا يجيئهم إلا المضطر، الذي لا يعرف عنهم شيئاً، حين يجدهم صدفة في طريقه، أو يكون على مقربة من ديارهم، وهذا ما تؤكـــده لفظة (استنبح)، التي فســـرها شارح ديوانه بأن الضيف (ينبح نباح الكلاب لتجيبه فيهتدي بها إلى مكان آهل ينجيه من هلاك الســـرى) (١٦٣)، فهذا دلالة على قلة نارهم، فلا يمكن رؤيتها من بعيد، فليجأ الضيف وسط الظلام إلى تقليد نباح الكلاب لتردّ عليه فيستدلّ بنباحها على وجود أناس هناك، ولو كانوا معروفين بجودهم، وبنار القرى لاستدلّ على مكانهم دون أن يستنبح الكلاب، كما أن (إضافة الكلب إليهم يزيدهم احتقاراً وزراية)(١٦٤)، وثمة من يفســـر جملة (استنبح الأضياف كلبهم) على الكناية، فكلب البخلاء لم يعتد على الضيوف؛ لذا ينبح عند قدومهم، والأصح كما فســـرها شارح ديوان الأخطل، وهي محاكاة الضيف نباح الكلاب؛ لتجيبهم، كما سبق القول، وهذا أبلغ من حملها على الكناية، فتوجيه هذه الجملة على الحقيقة أقوى تعبيراً من توجيهها على المجاز، فالكناية تعني أنهم يستدلـــون على ديار هؤلاء القوم برؤية نارهم وعند وصولهم ينبح كلبهم، بينما حملها إلى الحقيقة، طبقاً لشرح الديوان، تعني أنهم لا يهتدون إلى الديار ولا يعرفون أساساً بهم وبمكانهم، فيضطرّ الأضياف لاستنباح كلاب هؤلاء القوم، بل يصوّتون بالنباح، لعلّ هناك آهلين؛ إمعاناً في هجائهم، بالحطّ من قدرهم بوصفهم مغمورين، مجهولين لا يقصدهم أحد مطلقاً إلا مصادفةً، بل نذهب أبعد من هذا، لا أحد يمكن أن يصل إليهم؛ لأن الضيف يستنبح الكلاب حين لا يرى ناراً، ولا أي دليل يطمئنه على وجود أناسٍ في المكان، والذين هجاهم الأخطل يطفئون نارهم على قلتها حين يسمعون الضيف يستنبح الكلاب، فيغلقون أمامه طريق الوصول إليهم، فيتركونه حائراً جوّالاً في الظلام، وهذا غاية في الهجاء؛ إذ نتصوّرهم وقد سارعوا لإطفاء النار، يستعجلون أمـــهم همساً لهذه المهمة، فسكنت حركتهم، وخفتت أصواتهم، وباتوا ينتظرون الضيف حتى يكفّ عن استنباح الكلاب فينصرف يائساً، ويأتي عجز البيت ليزيدهم خســـة ودناءةً، بأمرهم أمـــهم إخماد النار، فحسبنا أن نتخيـــلها ترفع ثوبها وقد استعلت النار، ومن حولها بنوها لنرى أي انحدار سقط فيه هؤلاء القوم، ومع أن البيت

بشطريه، وبكل ألفاظه هجاء غير أن علة تفضيله تكمن في عجزه بالمقام الأول، فاستجادة البلاغيين البيت، واختياره بوصفه أهجى بيت في الشعر العربي؛ بناءً على عجزه أكثر من صدره، لاسيما أنّ المعنى لا يكتمل إلا به؛ لأنه جملة جواب الشرط؛ لذا حين قال ابن رشيق بأن سبب اختياره؛ لذكره أنواعاً من الهجاء، نجده حصرها في شطره الثاني، فقال عن تفضيل البيت: (لأنه جمع ضروباً من الهجاء فنسبهم إلى البخل بوقود النار لئلا يهتدي بها الضيفان، ثم البخل بإيقادها إلى السائرين والسابلة، ورماهم بالبخل بالحطب، وأخبر عن قلتها، وأن بولة تطفئها، وجعلها بولة عجوز، وهي أقل من بولة الشابة، ووصفهم بامتهان أمهم وابتذالها في مثل هذا الحال يدلّ بذلك على العقوق والاستخفاف، وعلى أن لا خادم لهم، وأخبر في أضعاف ذلك ببخلهم بالماء) (١٦٥).

فلم تكتمل هذه الصورة إلا بفضل ألفاظها الموحية، وقول ابن رشيق (وأخبر في أضعاف ذلك ببخلهم بالماء) إشارةً إلى ما في النص من إيحاء كامن في ألفاظه، كقلة النار واستعلاء أُمهم لها برفع ثوبها لإطفائها فبدت نصف عارية!!

وتتجلى الدلالات الموحية للكلمة بفضل ما تشعه الكلمة نفسها من معانٍ يعينها سياق اللغة وسياق الحال على تجلي المعاني المرادة، بحيث توحي الألفاظ بدلالات لا تطفو على السطح لأول وهلة، بل تنكشف عند تأمل النص كقول الشاعر:

وما هجرتكِ النفسُ يا ليلُ إنها قلتك ولكن قلّ منك نصيبها
ولكنهم يا أملحَ الناس أولعوا بقولٍ إذا ما جئت هذا حبيبها(١٦٦)

فلا يملك القارئ إلا أن يتصوّر صورة هؤلاء الوشاة، يتهامسون عليه، ويلمزون، ويلكز بعضهم بعضاً، وقد دنت أفواههم من الآذان، وربما ستروا بأكفهم أفواههم؛ ليتهامسوا في أمره، وهذا أشدّ عذاباً للمحبّ؛ لأن ذلك يقطع عليه السبيل إلى الحبيبة، فالصورة لا تقف عند مجرد تصوير المحبّ يسمعهم يقولون عنه هذا حبيبها، بل تصف مشهداً غنياً بالتفاصيل يضم الشاعر والوشاة والحبيبة الغائبة عن المكان، الحاضرة في وجدان الشاعر، وتدلّ كلمة (أولعوا) على مدى شغفهم بالوشاية عنهما، وكأن لا شغل لهم سوى تتبع أخبارهما والتجسس عليهما، مما يزيد من آلام المحبّ؛ إذ لا أمل في اللقاء، ولا أمل في رؤيتها ولو من بعيد، فهم عقبة في طريقه إليها، فانكشاف أمرهما، والولع بالحديث عنهما يقطع أمام العاشقين كل سبل اللقاء.

ومع أن الشاعر تلطف في جملة (هذا حبيبها)، بيد أن المتلقي يستشعر مجموعة ألفاظ يردّدها هؤلاء بدلاً من لفظة (حبيبها) مثل: عشيقها، صاحبها، وكلمات أخرى تطعن في ما بينهما من علاقة، فلغة الشاعر المهذّبة هنا لا تستطيع أن تمنعنا من تصوّر ألفاظ أخرى بديلة هي التي يردّدها الوشاة تمسُّ نقاء العلاقة بين العاشقين، وهذه قوة الشعر في الإيحاء، حيث الكلمة شيء، وما وراءها أشياء.

ومثال آخر نص نزار قبـــاني:

وقصدت دولاب الملابس
تقلعين وترتدين
وطلبت أن أختار ماذا تلبسين
أفلي إذن
أفلي أنا تتجملين؟(١٦٧)

فالمطابقة (تقلعين، ترتدين)، رسمت بدقـــة انشغال هذه المرأة بنفسها وبأناقتها، حتى نتخيل ثيابها تناثرت في أرجاء الغرفة وفتحت أبواب خزانة الملابس على مصاريعها، فاحتارت بين هذا الفستان وذاك استعداداً لحفلة، فمرةً تقلع، ومرة ترتدي إسرافاً في التأنـــق والتجمـــل، حتى أوكلت الأمر في النهاية لشاعرنا لعلـــه يـــعينها على الاختيار، والصورة تبوح بحيرته في أمرها، وشكوكه في أن تتزين من أجله، فالاستفهام:

أفلي إذن
أفلي أنا تتجملين؟

خرج إلى الإنكار، أي لا يكون ذلك منك، فالكلمات لاسيما في الشعر لا تحمل معانيها المعجمية فقط، بل مفعمة بدلالات أعمق، هذا فيما يتعلق بالمستوى الدلالي للغة، أي الألفاظ. أما المستوى التركيبي (النحوي)، فيمكن لصور الحقيقة الإفادة من الخصائص أو الوظائف البلاغية لأدوات النحو، كأدوات الاستفهام، والتعجـــب، والتمنـــي، والنداء، والنفي، والتوكيد، كما يمكنها الإفادة من خصائص التراكيب اللامحدودة، التي شكـــلت مادة (علم المعاني) في البلاغة العربية؛ إذ يدرس التغييرات التي تطرأ على الجملة لأغراض بلاغية، تلك التي وجدت طريقها إلى الدراسة العلمية في (نظرية النظم) التي فصـــل البحث فيها عبدالقاهر الجرجاني في كتابه (دلائل الإعجاز)، فصور الحقيقة أمامها متـــسع

غير محدود من التراكيب، حيث تتنوّع بين الخبر والإنشاء، والتقديم والتأخير، والتعريف والتنكير، والحذف والذكر، والفصل والوصل، والإيجاز والإطناب، وغير ذلك من خصائص التركيب، فهذه كلها مطاوعة لإرادة المبدع، ينتقي منها ما يشاء لرسم الصورة خاصة، وصياغة اللغة الشعرية عامة، فالخبر والإنشاء ــ مثلاً ــ لهما تقسيمات وتفريعات تيسر للمبدع التعبير عن شتى المعاني، فالإنشاء وحده يقسم على نوعين: طلبي وغير طلبي، ولكل منهما خمسة أساليب، وتقدم هذه الأساليب للمتكلم قنوات واسعة تمرّ من خلالها أفكاره وانفعالاته، فأساليب الطلبي: الاستفهام، والأمر، والنهي، والنداء، والتمني، وبها نستطيع أن نعبر عن معانٍ لا حصر لها، فالاستفهام وحده ــ مثلاً ــ يجسد الكثير من هذه المعاني، فبه يمكن التعجب، والتمني، والدعاء، والاحتقار، والاستهزاء، والمساواة، والإنكار بنوعيه: التكذيبي والتوبيخي، والتقرير، والتحقيق، والتشويق، والاعتبار.... إلخ.

ولسنا بصدد تفصيل الكلام في هذه المباحث الخاصة بتركيب الجملة، فقد أشبعت بحثاً في كتب البلاغة، وإنما أردنا أن نبين غنى صور الحقيقة في تراكيبها، فانظر بيت امرئ القيس:

أفاطمُ مهلاً بعضَ هذا التدلــــلِ وإن كنتِ قد أزمعتِ صرمي فأجملي(١٦٨)

بناه على الإنشاء الطلبي، النداء (أفاطم)، والأمر (مهلاً، أجملي)، واستجاد البيت د. كامل حسن البصير على الرغم من حصره الصور الشعرية بالمجاز وحده، فلا يعتدُّ بصور غير مجازية، لكنّ الصورة التي رسمها هنا امرؤ القيس استحوذت على إعجابه، رغم خلوّها من المجاز؛ وعلــّل ذلك قائلاً: (لأن هذه الصورة تتحزم باللغة العربية التي رأيناها فنية في ألفاظها المعجمية وفي أبنيتها الأسلوبية، وتستعمل الهمزة من بين أدوات النداء فتقرّر أن المنادى (فاطمُ) قريبةً من الشاعر تسمعه همساً، وتدنو إليه خطواً، فيتخيــل المتلقي: أن امرأ القيس يأخذ بتلابيبها في خلوة بناحية من خيام الحي، وتمضي ألفاظ البيت المصوّرة، فتجســد لنا هذه المرأة معذبة لشاعرنا، لا تجمل به ولا ترعوي، فلفظة مهلاً: أي رفقاً، تدلّ على أن الشاعر يضجّ بما يلقاه من عنت وشدّة، فيتوســل من غير جدوى، ولفظة التدلــل التي تعني أن يثق الإنسان بحب غيره إيــاه فيؤذيه على حسب ثقته به، تصوّر المرأة ممعنة في دلالها، مستهترة في تعذيب من تعلــق بها، وهنا يتخيــل المتلقي أن فاطمة هذه لا تبالي بما تسمع، ولا تلتفت إلى ما

ترى، بل ربما تزمُّ شفتيها وتولـــي بوجهها، فلا يبقى لشاعرنا إلا الإسراف في التماس الرحمة فيسألها الرفق في الصرم والهجران) (١٦٩)، فلا يسألها الكفّ عن التدلـــل، بل بعضه، ولا الكفّ عن هجرانه، بل التجمـــل فيه، والترفـــق؛ لتيقـــنه من غرورها وتعنـــتها، وحزمها هجره، فهو إذن يائس منها، لكنه محبّ يرضى بأقل القليل فيتوســـل إليها لعلها تبقي من المودة بقية، وهذه غاية العاشق المتهالك المتيم حين لا يلقى غير الصدود، ويتوجـــس القطيعة، فهي صورة صادقة لكل عاشق بمثل حال الشاعر.

وليس من البساطة حصر أشكال التراكيب التي تنتظم فيها الجملة الشعرية؛ فهي هائلة، وإليك طائفة منها صيغت بها صور الحقيقة، مثل صيغة التفضيل التي تؤدّي الصورة لا بالمشابهة بل بالمقارنة؛ إذ يشترك طرفان في صفة ما، فيفضـــل أحدهما الآخر فيها، كقول جرير:

إذا سَايَرتْ أسماءُ يوماً ظعائناً فأسماء من تلك الظعائن أملحُ(١٧٠)

وقول الشاعر:

ولفوكِ أطيبُ لو بذلت لنا مـــِنْ ماء موْهبةٍ على خمر(١٧١)

فالتفضيل في هذين البيتين ليس من المجاز، ويستبعد تماماً أن يكون تشبيهاً، كقولنا:

ليلى أجمل من القمر

فلا تعني تشبيه ليلى بالقمر، بل يفوق جمالها القمر، وهذا أبلغ من التشبيه، لو قلنا: ليلى كالقمر؛ لأن التشبيه يجمع بينهما في صفة ما، بينما صيغة التفضيل تمنح كليهما سمة الجمال، لكنها تجعل ليلى تتفوّق على القمر، إذ تنفرد عنه بخصائص جمالية لا يتمتـــع بها.

كذلك تفيد صور الحقيقة من صيغة التسوية مثل سواء وسيان، فتصوّر الشيء أو الفكرة بمساواته مع شيء آخر، كالصورة التي رسمها الأعشى في عجز البيت:

تقولُ ابنتي حينَ جدَّ الرحيل أرانا سواءً ومن قد يتِمْ(١٧٢)

فساوت الابنة نفسها باليتيم، ولا يمكن تصنيف الصورة تشبيهاً، لأن التشبيه لا يساوي بين طرفيه، بل يشركهما بعناصر معينة، والمساواة تحتـــم المطابقة، في حين تنتفي من التشبيه فكرة التطابق بين طرفيه؛ لأنهما لو تطابقا لأصبحا شيئاً واحداً، وسبق تفصيل هذه المسألة.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى في التشبيه يمكن أن نضع أو نقدّر أداة التشبيه كالكاف، ومثل، ولا يمكن وضع الأداة في بيت الأعشى، لتعارض صيغته مع صيغة التشبيه، فلا يصحّ إقحام الأداة على ((سواء)) لتكون ((كسواء)) مما يسقط أي اعتراض يقول بمجازية الصورة هنا بافتراضها تشبيهاً، إذ ثبت بالدليل القاطع قيامها على الحقيقة لا المجاز، بدلالة انتفاء المساواة في التشبيه، وتعذّر وضع إحدى أدواته في مثل هذه الصيغة.

والمعنى هنا وإن كان في حقيقته ضرباً من التشبيه، لكن لم يرد في صيغة التشبيه المتعارف عليها ــ بالمعنى الاصطلاحي ــ بل أتى بصيغة يكون المعنى بها أبلغ مما لو جاء بصيغة التشبيه المعروفة.

وكلما تبحرنا في دواوين الشعر واجهتنا تراكيب لم يعنَ بها البلاغيون أو ينبهوا إليها، فبقيت غفلاً من المصطلح والتصنيف والتقييم، ربما لأنها تقع خارج حدود المجاز، ولا تلتبس بأنماطه، مثل بعض تراكيب النفي، من ذلك صدر بيت أبي تمام:

لا أنتَ أنتَ ولا الديارُ ديارُ   خفّ الهوى وتولت الأوطارُ(١٧٣)

فالنفي (لا)، والتكرار (أنت، أنت) (الديار، ديار) دلّ على التبدّل الشامل الذي طرأ عليه وعلى الديار. ولابدّ من الإشارة إلى وجود صيغة نفي متميزة، وغير شائعة تقوم على نفي تشبيه الشيء بشيء آخر، مما لا صلة له بالتشبيه (المجاز)، وقول نزار قباني يوضح هذا:

يُسمعني حين يُراقصني
كلماتٍ لست كالكلماتْ (١٧٤)

فالكلمات هنا ليست من جنس الكلمات، فيذهب الظن فيها كل مذهب، فهذا إيجاز قصر، فنتصورها ساحرة، مؤثرة، مخدرة، مغيبة للعقل، سالبة للإرادة، خادعة، واعدة بالأمنيات... إلخ، والصيغة لا صلة لها بالتشبيه مطلقاً، فلم يشبه الكلمات بشيء، فأين طرفا التشبيه، وأين وجه الشبه؟ حاول البحث عنه لن تظفر به، وعليه تبقى اللغة الشعرية أغنى بكثير من خصائصها الفنية المتحققة في نصوصها المنتجة التي رصدها وجمعها وصنفها البلاغيون، فالشعراء يطوّرون اللغة، ويجدّدون فيها، ولا تقف إنجازاتهم عند حدود المجاز فقط، بل تمتد إلى حقل الحقيقة، فتجود مواهبهم بطرق فنية شتى لرسم الصورة، كما تجود

بصور يصعب أحياناً عدّها من الحقيقة أو المجاز؛ لتداخل أو تشابك النوعين في نسجها، كالبيت المنسوب لقيس بن الملوح، والعباس بن الأحنف:

أسِربَ القطا هل منْ مُعير جَناحَهُ لعلّي إلى مَنْ قد هَويتُ أطيرُ(١٧٥)

ولا شأن لنا بشطره الأول؛ لأنه مجاز، إذ خاطب القطا فعاملها كإنسان، لكن أين نصنف شطره الثاني؟

إذا قيل إنه مجاز تحقق بالاستعارة (أطير)، فحدّ الاستعارة: تشبيه حذف أحد طرفيه، فـ(هي أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر مدّعياً دخول المشبه في جنس المشبه به، دالاً على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به) (١٧٦)، وفي هذا البيت الطرفان مذكوران (القطا، أطير)، والأمر الثاني والأهم، لفظة (لعلي) أفادت التمني وهو توقع أمر محبوب لا يُرجى حصوله؛ لكونه مستحيلاً أو غير مطموع في نيله(١٧٧)،

فلم يتحقق حصوله على جناح القطا، بدلالة (لعلي) المانعة من ذلك، ومن ثم لم يحصل طيرانه، ولذلك، لا أظنّ المتلقي يتخيل الشاعر محلقاً في الفضاء بل قابعاً في الأرض يحلم بجناح القطا أو غيره من الطير، فلم يدخل الشاعر في حيز القطا، ولم يصبح من جنسه، بينما الاستعارة دخول المستعار له في حيز المستعار منه، والادّعاء أنهما استحالا شيئاً واحداً لغرض إثبات صفة ما(١٧٨)، مثل قول أحمد سليمان أحمد:

قلبي يطير إليهما لم يثنه موجُ الظلام وعصفةُ الإعصار(١٧٩)

فاستعارة الطيران للقلب منح القلب صفة الطائر وهي التحليق في الفضاء الذي أوحى به عجز البيت، بينما في القول:

لعلي إلى من قد هويت أطير

لم يحصل الطيران خلافاً لجملة (قلبي يطير)، وتجدر الإشارة ليس كل جمل التمني بـ(ليت) و(لعل) وغيرهما، من الحقيقة بافتراض عدم التحقق وإنما يعتمد ذلك على السياقات التي ترد فيها، فالجملة الآتية من المجاز:

ليت الأمل الباسم يزور ديارنا الحزينة

إذ ثبت الابتسام للأمل، وثبت الحزن للديار، وإن لم تثبت الزيارة، بينما (لعلي... أطير) لم يثبت له الطيران، ومثله بيت أيليا أبو ماضي:

ليت الذي خلقّ العيونَ السودا خلق القلوبَ الخافقات حديدا(١٨٠)

فلا يحتمل شطره الثاني المجاز، ولا ينطوي على أي نوع من أنواعه، فلا يمكن عدّه استعارة؛ لوجود الطرفين (القلوب، الحديد)، ولأن أداة التمني (ليت) منعت أن تصير الخافقات حديدا، فلم تدخل في جنس الحديد ـ كما هو الحال مع الاستعارة ـ كما لا يمكن أبداً حمل الصورة على التشبيه، فهو لا يشبه القلوب بالحديد، بل يتمنى لو خلقت من الحديد لا أن تشبهه، ومثل هذا خبر (ليت) و(لعل) في اقترانه بأداة التشبيه، فيمكن أن يكون في سياق ما من الحقيقة، مثل جملة:

ليتك مثل النسيم

فهو لا يشبه النسيم، بل يتمنّى لو كان يشبهه، فهذه الجملة لا تشبيه فيها مطلقاً؛ لأن التشبيه اشتراك الطرفين في صفة أو عدّة صفات، وهنا لا وجود لأي صفة مشتركة، وما يقال عن أسلوب التمني يقال عن أسلوب الترجي الذي (لا يكون إلا من الممكنات) (١٨١)، من حيث إمكانية أن تصاغ الصورة فيه من الحقيقة أو المجاز، وربما لهذا السبب صنف البلاغيون أسلوب التمني ضمن علم المعاني لا البيان، فهو غير مختص بفنون البيان (الاستعارة، التشبيه، الكناية)، وربما مجيئه في سياقات الحقيقة أكثر من مجيئه في سياقات المجاز.

ومن الفنون البلاغية التي يمكن أن تصاغ منها صور الحقيقة ما يعرف بـ(تجاهل العارف)، وهو (إخراج ما يُعرف صحته مخرج ما يشكُّ فيه ليزيد بذلك تأكيداً) (١٨٢)، كقول المتنبي:

أريقُكِ أمْ ماءُ الغمامةِ أم خمرُ يفيَّ بَرُودٌ وهو في كبدي جمرُ

إذا الغصن أم ذا الدُعص أم أنت فتنةٌ وذيَّا الذي قبّلتهُ البرقُ أم ثغرُ(١٨٣)

فالبيتان على الحقيقة عدا الجملة المجازية (وهو في كبدي جمرُ)، وجملة (أنت فتنة)، ومقصد الشاعر: (لست أدري: أريق ما ذقته من فمك، أم هو ماء سحاب، أم خمر، وهو بارد في فمي، حار في كبدي؛ لأنه يحرك الحب، ويذكي جمر الهوى؟... ثم قال: أم أنت فتنة تفتنين الناس بحبك حتى يظنوا قدك غصناً، وردفك كثيباً؟)(١٨٤)، فالشارح هنا مدرك قيام الوصف على الشك والتوهم ليس من التشبيه، فالشاعر يدّعي عدم التيقن أهذا رضابها أم ماء مطر، أم خمر، كما يشك إن كان هذا قدّها أم غصناً، وردفها أم كثيباً؟ لذلك جعلها فتنة؛

لأنها تسحرهم بصفاتها الجميلة فيظنون هذا الظن، وهي حيلة فنية بديلة عن التشبيه الصريح الذي نعرف مفهومه الاصطلاحي، فبدلاً من أن يشبه صراحة بهذه العناصر (ماء السحاب، الخمر، الغصن، الكثيب) يجري الكلام مجرى الشك بصيغة الاستفهام التصوّري، فيدّعي التوهــم لشدّة التشابه حتى يصعب تمييز هذا عن ذاك، فتجاهل العارف ((هو أن تسأل عن شيء تعرفه موهماً أنك لا تعرفه وأنه مما خالجك فيه الشك لقوة شبه حصل بين المذكورين)) (١٨٥) فيكون الوصف أبلغ مما لو أجراه على التشبيه الصريح؛ لذا يفقد الوصف قوّته لو فســرنا (تجاهل العارف) بأنه عدم تيقــن الشاعر من وجود شبه حاصل بين طرفين أو أكثر، أي عدم تيقــنه أيشبه ريقها ماء السحاب، أم الخمر، أوَ يشبه قدّها الغصن، وردفها الكثيب؟ لأن مثل هذا التفسير يتضمن عدم ثبوت الصفات ورسوخها التي أراد خلعها على المرأة، فالقيمة البلاغية لــ(تجاهل العارف) تكمن في ادّعاء التوهــم الذي يؤكــد رسوخ الصفة رسوخاً يصعب التمييز معه بين هذا العنصر أو ذاك، أكثر مما تؤكد صفة التشبيه الصريحة، حيث يتوهــم الشاعر الأشياء المراد وصفها أشياءً أخرى؛ لشدّة تقاربها، بل تطابقها لدرجة عدم القدرة على الفصل بينها، فتلتبس عليه، فلا يعرف إن كان هذا الذي يدركه الشيء الذي يعرفه أم شيئاً آخر، في حين في التشبيه يكون واعياً لطرفيه وللحدود الفاصلة بينهما، وللحدود المشتركة، وقد عدّ يحيى العلوي (تجاهل العارف) من (مقاصد الاستعارة يبلغ به الكلام الذروة العليا، ويحلــه في الفصاحة المحلّ الأعلى) (١٨٦)، ولا أظنــه يريد أنه نوع من أنواعها، بل يريد أنه يهدف مثلما تهدف الاستعارة، وهو إلغاء الحدود الفاصلة بين الطرفين وعدم التمايز بينهما؛ لأن المفهوم الاصطلاحي للاستعارة كما اتفق عليه البلاغيون لا ينطبق على صيغة (تجاهل العارف)، وإن اشترك معها في الغاية، فصيغته تختلف عنها، وفي الاستعارة يحذف أحد طرفيها، بينما في (تجاهل العارف) جميع الأطراف مذكورة؛ ولذلك لم يصنــفه البلاغيون ضمن التشبيه ولا الاستعارة فدرسوه ضمن علم البديع، فعلى الرغم من تفريعاتهم الواسعة للتشبيه والاستعارة وأنواعهما المختلفة، لم يذكروا (تجاهل العارف) ضمن أي تفريع أو تقسيم من هذه التفريعات، مما يكشف عن إدراكهم العميق لفنون البلاغة وخصوصية كل فن، ومن أمثلة صور الحقيقة التي جســدها (تجاهل العارف) بيت المتنبي:

أحادٌ أم سداسٌ في أحادِ لُيَيْلَتُنا المنوطةُ بالتنادِ(١٨٧)

وبيت الأخطل الصغير:

وافت سُليمى فلا أدري أدمعتها تلك التي لمعت لي أم ثناياها(١٨٨)

وليس كل (تجاهل العارف) ينطوي على فكرة التشابه، مثل قول المتنبي، وهو من صور الحقيقة:

أثراها لكثرةِ العشّاقِ تحسبُ الدمعَ خلقة في المآقي(١٨٩)

فبدلاً من أن يصرّح بتجلد هذه المرأة، وعدم مبالاتها بدموع عشاقها يدّعي الظن أنها ربما تعتقد دموعهم خلقة في المآقي فلا تكترث لهم، وهو يعلم بقسوتها وتجلدها، لكنه يجري الكلام مجرى التوهم ليؤكد صفة الخشونة والجلادة فيها حتى ليعجب منها، الأمر الذي يؤكد نفي (تجاهل العارف) عن ساحة التشبيه المتفق على مفهومه الاصطلاحي، فلا يقوم دائماً على فكرة التشابه، فقد يراد منه تأكيد صفة ما من خلال التعجب كما في هذا البيت، أو معانٍ أخرى، فلا هو تشبيه بالاصطلاح البلاغي المعروف، ولا هو دائماً ينطوي على فكرة المشابهة.

إن استقراء العديد من الدواوين يضعنا أمام صياغات متنوّعة يستعين بها الشعراء لرسم الصور حين ينصرفون عن المجاز، فثمة تراكيب تنهض بها صور الحقيقة، فاللغة ثرية بإمكانات التعبير، فلا تقتصر على وسائل المجاز.

ومثلما تفيد صور الحقيقة من إمكانات التركيب اللغوية التعبيرية المتاحة للجملة، يمكنها الإفادة أيضاً من الإمكانات الصوتية كالتكرار والجناس والتصريع والترصيع، ورد العجز على الصدر والموازنة، فإذا كانت صور الحقيقة مقيدة بالمعجم كون ألفاظها غير منزاحة عن دلالاتها الوضعية لكنها غير مقيّدة في مستوى اللغة التركيبي والصوتي، مما يمنحها القدرة على أن تتأنق فنياً، وتتشكل، والجدير بالذكر تعدُّ هذه الصور من حقل الحقيقة على صعيد المستوى الدلالي للغة، فلا تتجسد استعارةً أو تشبيهاً أو كناية، لكنها لا تكون من الحقيقة على صعيد المستوى التركيبي والصوتي، وإلا كيف تبلغ الإبداع إذا قيّدت بالأداء المعياري للغة؛ لأنه عندئذٍ لا تغييرات تركيبية، ولا صوتية تبرز خصوصية اللغة الشعرية، فعدم انزياح صور الحقيقة عن الأداء الدلالي المعياري للغة وهو الذي يجرّدها من المجاز يلزمه بالضرورة انزياح عن معياريه اللغة في مستواها التركيبي والصوتي، فبدون هذا الانزياح تذوي اللغة

الشعرية وتموت؛ لذا لا نعثر على صور شعرية حقيقية مائة في المائة؛ لأن جميع هذا النوع من الصور حقيقي على مستوى الدلالة، ومجازي على مسوى التركيب والصوت، وهذا الذي يكسبها قوتها وحضورها الإبداعي فمن خلالهما تعوّض النقص الذي قد تعانيه لتجرّدها من الانزياح الدلالي، وعليه تكون صور الحقيقة أحوج من صور المجاز إلى الإفادة من إمكانات التعبير التركيبية والصوتية، لكن فرصة المجاز في الإفادة من هذين المستويين أكبر بفضل الحرية التي يتمتـــع بها في التعامل مع المعجم، فيسهل عليه اختيار الألفاظ، حيث يتحرّك في حقل الاختيار على نطاق واسع مما يتيح له إمكانية المجانسة والتصريع والترصيع ورد العجز على الصدر، وغيرها من ظواهر البلاغة الصوتية، ففي بيت أبي تمام:

أتُرى الفراقَ يظنُّ أنّي غافلٌ عنه وقد لمستْ يداه لميسا(١٩٠)

جانس بين (لمسته ولميسا) باستعارته اللمس للفراق، كما تأتـــي له رد العجز على الصدر بفضل الاستعارة في قوله:

إذا خَطَبتُ لنفسي هَجرَها جنحت ودائعُ الشوقِ في أقصى جوانحِها(١٩١)

بينما التزام صور الحقيقة بالمعجم لعدم انزياحها الدلالي قد يعرقل إفادتها من الإمكانات الصوتية، مما يؤثر في فرصة إفادتها من إمكانات التركيب لترابط هذه المستويات مع بعضها بعضاً، ويبقى تجاوز هذه القيود رهين أصالة الموهبة، فالشعراء الكبار يتخطون ذلك بما يحظون به من قدرة على البراعة في صياغة الصورة دلالة وتركيباً وصوتاً حتى في حال خلوّها من المجاز وقيامها على الحقيقة، كبيت أبي تمام:

لِمَ تُنكرين مع الفراقِ تَبلُّدِي وبراعةُ المشتاقِ أن يتبلّدا(١٩٢)

وبيت المتنبي:

لياليّ بعد الظاعنين شُكُولُ طِوالٌ وليلُ العاشقين طويلٌ(١٩٣)

ففضلاً عن روعة هاتين الصورتين، نرى جمال المجانسة التي حقـــقت ردّ العجز على الصدر: (تبلـــدي، تبلـــدا)، (طوال، طويل) والتصريع في (شكول، طويل)، كما انتهى كل منهما بإطناب تذييل يصحُّ أن يضرب مثلاً.

وهذا بيت آخر للمتنبي أتقن صنعه:

فِراقٌ ومن فارقتُ غيرُ مُذمَّم وَأَمٌّ ومَنْ يمّمتُ خيرُ مُيَمّم(١٩٤)

فمن أي زاوية تنظر إليه يدهشك التناسق والتجانس والتطابق، والتوازن في مقاطعه النحوية.

ومثله أبيات السموأل:

تـعـيـرُنا أنا قـلـيلٌ عديدُنا فقلتُ لهـا: إن الـكـرامَ قليلُ
وما ضرّنــا أنا قـليلٌ و جارُنا عزيزٌ، وجارُ الأكـثرين ذليلُ
ونُنكِرُ إن شِئنَا على الناس قولهم ولا يُنكِرونَ القـولَ حين نقولُ
سَلي إن جهلتِ الناس عنّا وعنهم فليس سواءً عالمٌ وجهولُ(١٩٥)

فهذه لغة شعرية حقيقية على صعيد الدلالة، مجازية على صعيد التركيب والصوت، لا يتمكن من رصف الألفاظ بهذا الإتقان سوى الشاعر المقدّم، حتى تصمت لغة النقد ولا تملك سوى أن تقول:

والصمتُ في حرمِ الجمالِ جمالُ(١٩٦)

في ضوء ما سبق، لا وجود للغة شعرية مجازية مائة في المائة، ولا حقيقية مائة في المائة، بل تقوم على جدلية الحقيقة والمجاز، فلا تكون، ولا تنهض اللغة الشعرية بأحدهما مطلقاً، فصور الحقيقة مجردة من المجاز على المستوى الدلالي، ويخترقها المجاز في المستوى التركيبي والصوتي كذلك لا تنبثق صور المجاز ما لم تسبق بالحقيقة إلا في الكتابات الغامضة المطموسة الدلالة التي ينقطع فيها التواصل مع المتلقي، ومقولة يان موكاروفسكي التي سبق تفصيل الكلام فيها، من عدم وجود انزياح شامل للغة الشعرية قصد به على صعيد الدلالة لا على صعيد التركيب والصوت، والفكرة نفسها تبناها جان كوهين حين ذهب إلى عدم وجود قصيدة شعرية مائة في المائة؛ لأن ليس كل ألفاظ الشعر تنزاح دلالياً، والجدير بالذكر أن الكثير من فنون البلاغة ترد في صور المجاز وفي صور الحقيقة على السواء، فكلا النوعين يستثمران الظواهر البلاغية التي يدرسها علم المعاني وعلم البديع، أما علم البيان فهو نقطة التقاطع والافتراق بين المجاز والحقيقة؛ لأن صور الحقيقة تتشكل بمعزل عن الاستعارة والتشبيه والكناية، وكل ما له صلة بالانزياح الدلالي الذي ليس إلا المجاز، وتبقى في لغة الشعر صياغات ليس من البساطة حصرها في هذا الحقل، أو ذاك، في حقل المجاز أو الحقيقة، فهي بين بين، وموضع نظر وجدل، جديرة بالدراسة.

الهوامش

(*) في الأصل (سويان) والصواب (سوية).
(١) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه :٦٠.
(٢) الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي :٨.
(٣) المصدر نفسه :٨.
(٤) المصدر نفسه :٨.
(٥) الإيضاح :١٨٧.
(*) غير، لا تعرف، فهنا خطأ من المترجم.
(٦) فن الشعر (أرسطو) :٦٤، وينظر الصورة الشعرية (دي لويس) :٢٠.
(٧) النقد الأدبي الحديث :١٢٢.
(٨) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه :٥٩.
(٩) المصدر نفسه :٥٩.
(١٠) الصورة الشعرية (دي لويس) :٢٠.
(١١) نظرية الأدب :٢٤٢.
(١٢) دلائل الإعجاز :١٠٩.
(١٣) العمدة :١/٢٦٦.
(١٤) المصدر نفسه :١/٢٦٥.
(*) من إضافة الباحثة للتوضيح.
(١٥) المثل السائر ١/١١١.
(١٦) الإيضاح :٢٨٣.
(١٧) اللغة الشاعرة :٢٦.
(١٨) فن الشعر (إحسان عباس) :٢٢٧.
(١٩) الصورة الأدبية (د. ناصف) :٥.
(٢٠) الأدب وفنونه :٣٨.
(٢١) الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي :٢٩٣.
(٢٢) المصدر نفسه :١٥١، في الأصل: بواسطة البلاغة، فأثبتنا في المتن الصواب.
(٢٣) ينظر الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي :١٧٤.
(٢٤) المصدر نفسه :١١.
(٢٥) ينظر: المصدر نفسه :٢٠٨.

(٢٦) نظرية الأدب :٢٤٣.
(٢٧) نظرية الأدب :٢٤٣.
(٢٨) الصورة الشعرية في الخطاب النقدي والبلاغي :١٩٢.
(٢٩) المصدر نفسه :١٩٢.
(٣٠) المصدر نفسه :١٩٣.
(٣١) المصدر نفسه :١٩٦.
(٣٢) الأدب وفنونه :٣٨.
(٣٣) الأدب وفنونه: ٣٩.
(٣٤) الصورة الشعرية في الخطاب النقدي والبلاغي :١٥٨.
(٣٥) فن الشعر (د. إحسان) :٢٢٧.
(٣٦) الإيضاح :٢٣٣.
(*) سورة العلق، الآية ١٧.
(٣٧) فنون بلاغية :١٣.
(٣٨) معجم المصطلحات البلاغية :٢١٤/٣ــ ٢١٥.
(٣٩) هكذا ذكره د. إحسان عباس بينما رواية البيت في ديوان أبي نواس :١٣٥
لا يُــرقئ الله عيني من بكى حجراً ولا شفى وجد من يصبو إلى وتدِ
(٤٠) فن الشعر (د. إحسان) :٢٢٨.
(٤١) ينظر المصدر نفسه، :٢٢٩ــ ٢٣٧.
(٤٢) ينظر الصورة الشعرية في الخطاب النقدي وبالبلاغي :١٩.
(٤٣) فن الشعر (د. إحسان) :١٥٠.
(*) لاحظ – مثلاً ــ هذه التعريفات للأسطورة :
أ. في معجم oxford ص٧٣٤ :الأسطورة legend هي قصة من الأزمنة القديمة عن أشخاص وإحداث، قد تكون حقيقية أو لا تكون، مثل قصة روبن هود، وأبطال الأسطورة اليونانية. (ترجم عن الانكليزية).
ب. في معجم مصطلحات الأدب ص٢٨٠، الأسطورة هي :(سرد قصصي لا يمكن إسناده إلى مؤلف معين يتضمن بعض المواد التاريخية إلى جانب مواد خرافية شعبية ألفها الناس منذ القدم. مثال ذلك قصص الزير سالم وعنترة.
ج. في معجم النقد العربي القديم، ١٦٦/١ الأسطورة هي (القصة أو الواقعة غير الحقيقية).
(٤٤) نظرية الأدب :٢٤٨.
(٤٥) النقد والدلالة :٤٣.

(*) الانثروبولوجيا :من فروع علم الاجتماع نشأ وتطور في ستينيات القرن العشرين، وترجمته الحرفية ــ علم الإنسان)، ويدرس بشكل رئيس المجتمعات البدائية، ينظر مادة (انثربولوجيا) ص٧١، معجم العلوم الاجتماعية.
(٤٧) ينظر مناهج النقد الأدبي الحديث :٢٥٨، ومفاهيم نقدية ٤٨١ـــ ٤٨٢.
(٤٨) ينظر الرمزية في الأدب العربي الحديث :٦٥.
(**) يرى السكاني المجاز العقلي ليس إلا استعارة مكنية.
(٥٠) فنون بلاغية :٣٤، وينظر الصورة البيانية (د. حفني) :٤٥.
(٥١) أسرار البلاغة :٢٢١.
(٥٢) ينظر فنون بلاغية :٣٤.
(٥٣) الفوائد :٥٤.
(٥٤) العمدة :١/٢٦٨.
(٥٥) المثل السائر :١/١٠٦.
(٥٦) الخطابة :٢٠٤.
(٥٧) المصدر نفسه :٢٢٠.
(٥٨) الطراز، ١٢٧.
(٥٩) ينظر: المصدر نفسه :٢٦٥ـــ ٢٦٦.
(٦٠) الصورة الفنية (د. عصفور) :١٢٧، هامش ٩٥.
(٦١) هذا واضح في قوله :(والمجاز هو الأداة الكبرى من أدوات التعبير الشعري لأنه تشبيهات وأخيلة وصور مستعارة...)، اللغة الشاعرة :٢٦.
(٦٢) ينظر الصورة البيانية (د. حفني) :٢٢٤.
(٦٣) ينظر الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي :١٧٦.
(٦٤) فنون بلاغية :٣٦.
(٦٥) الأعمال الشعرية الكاملة :٢٥٣.
(٦٦) نقد الشعر :١٢٢.
(٦٧) الصناعتين :، وينظر العمدة ١/٢٨٦ (التشبيه صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته؛ لأنه لو ناسبه كلية لكان إياه، ألا ترى أن قولهم ((خد كالورد)) إنما أرادوا حمرة أوراق الورد وطراوتها، لا ما سوى ذلك من صفرة وسطه وخضرة كمائمه...)
(*) يرى عبد القاهر الجرجاني الاستعارة أعلى مقاماً من التشبيه، ينظر أسرار البلاغة :٤١، والصورة الفنية (د. عصفور) :٢٣٢، كما يرى ابن رشيق الاستعارة تتصدر فنون المجاز

بما في ذلك التشبيه، لأنه صنفه ضمن المجاز فقال :(الاستعارة أفضل المجاز، وأول أبواب البديع، وليس في حلي الشعر أعجب منها...)، العمدة :٢٦٨/١.
(٦٨) أسرار البلاغة :٢٦.
(٦٩) الطراز :١٢٧.
(٧٠) ينظر الأبيات في ديوانه :٨، ٩، ٢٢، ٢٣، على الترتيب.
(٧١) ديوانه :٢٥.
(٧٢) حلية المحاضرة :٢٠٥/١.
(٧٣) ديوانه :٤١.
(٧٤) المصدر نفسه:٦٥.
(٧٥) ديوانه :١٧٩/٢.
(٧٦) الشعر والشعراء :١٢/١.
(٧٧) ديوانه :٣٨٧.
(٧٨) نقد الشعر :٦٧.
(٧٩) النقد الأدبي الحديث :٢٢٠، هامش (١).
(٨٠) ينظر صيغة البيت في (نقد الشعر) :٦٤.
(٨١) ديوانه :١٥٩/٣.
(٨٢) الوساطة :٣٨ـ ٣٩.
(٨٣) لا وجود لهذه الأبيات في ديوان أبي تمام.
(٨٤) تنظر الأبيات في ديوان الحماسة :٣٧٣، مع بعض الاختلاف عن رواية الجرجاني، ففي الحماسة وردت :بعد القطار، وأهلك إذ يحل الحي، ومعنى (غير زار) من زرى عليه: عابه، وسرار الشهر: أواخره.
(*) حذفنا من النص الأبيات لئلا نقع في التكرار إذ سبق ذكرها.
(٨٥) الوساطة :٣٨.
(٨٦) الصورة الفنية في الشعر الجاهلي :٩.
(٨٧) بناء الصورة الفنية في البيان العربي :١٨٣.
(٨٨) المصدر نفسه :٢٦٨ـ٢٦٩.
(٨٩) ديوانه :٩٣، النصيف: الخمار.
(٩٠) بناء الصورة الفنية في البيان العربي :٢٦٩.
(٩١) ينظر المصدر نفسه :٢٧١.

(٩٢) ديوانه :١٨.
(٩٣) بناء الصورة الفنية في البيان العربي :٢٧٢.
(٩٤) ينظر :الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي :٨.
(٩٥) قضايا النقد الأدبي والبلاغة :١٠٨.
(٩٦) المصدر نفسه :١٠٩.
(*) في الأصل (الصرفة)، فأثبتنا الصواب، وهذا خطأ شائع
(٩٧) عناصر الإبداع في شعر الأعشى :٢٤٧ـ ٢٤٨.
(٩٨) ديوانه :١٢٥.
(٩٩) عناصر الإبداع في شعر الأعشى :٢٥٠.
(١٠٠) الصورة في شعر بشار بن برد :٥٧.
(*) الأصل :كلما ارتفعت...وحذفنا (كلما) من النص في المتن؛ لأن كلما لا تتكرر في الجملة، وهذا خطأ لغوي شائع.
(١٠١) الصورة البيانية بين النظرية والتطبيق :٢١١.
(١٠٢) الأعمال الشعرية الكاملة (علي الجارم) :١٧.
(١٠٣) ديوان عبد الرحمن شكري :٣٦٤.
(١٠٤) تنظر الأبيات في ديوان الحماسة :٢٥٥.
(١٠٥) ديوان عبد الرحمن شكري :٣٦٣.
(١٠٦) فصول في الشعر :١٨٧.
(١٠٧) المصدر نفسه :١٨٧.
(١٠٨) الصورة البيانية (د. حفني) :٢٢٦.
(١٠٩) تمهيد في النقد الحديث :١٩٢.
(١١٠) النقد الأدبي الحديث :٤٣٢.
(١١١) ينظر الصورة في الشعر العربي :٢٥.
(١١٢) المجاز في البلاغة العربية ٢٣٧ـ ٢٣٨.
(١١٣) الصورة في شعر بشار بن برد :٥٨.
(١١٤) الصورة الأدبية (ناصيف) :١٨٧.
(١١٥) ينظر كتابه (الصورة في الشعر العربي) :٢٥.
(١١٦) فنون بلاغية :٨٣.
(١١٧) ديوانه :١١١.

(١١٨) الطراز :٢٣.
(١١٩) الأعمال الشعرية الكاملة :٢٩٤.
(١٢٠) الأعمال الشعرية الكاملة :٣٦٣.
(١٢١) ديوانه :٢٣.
(١٢٢) شرح الصولي لديوان أبي تمام :٥٣٨/١.
(١٢٣) ديوانه :٥٥.
(١٢٤) الطراز :٤٩.
(١٢٥) شرح أشعار الهذليين :٨/١.
(١٢٦) الطراز :٤٩.
(١٢٧) اللغة المعيارية واللغة الشعرية (بحث) :٤٠.
(١٢٨) م.ن :٤٢.
(١٢٩) الأعمال الشعرية الكاملة :٣٢٣.
(١٣٠) الأعمال الشعرية الكاملة، أحمد شوقي :١٩٠/١.
(١٣١) الأعمال الشعرية الكاملة :١٦٨.
(١٣٢) ينظر الرمزية في الأدب العربي الحديث :٨٨.
(١٣٣) الصورة الشعرية (دي لويس) :٢٣.
(١٣٤) ينظر البيت في (الإيضاح) :٢٠٠.
(١٣٥) ديوانه :٥٤/٢.
(١٣٦) ديوانه :٢٣٦.
(١٣٧) ديوانه :١٧٠/٤.
(١٣٨) الصورة الشعرية (دي لويس) :٢٣، وينظر الأدب وقيم الحياة المعاصرة :٩١.
(١٣٩) الطراز :٤٩.
(١٤٠) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه :٦٠.
(١٤١) ينظر كتابه (نقد الشعر) :٦١.
(١٤٢) فن الوصف :٧.
(١٤٣) الشعرية: تبحث عن القوانين العامة المتحكمة في جميع النصوص الشعرية، التي تجعل من النص الشعري شعراً يُصنّف في خانة الشعر.
(١٤٤) بنية اللغة الشعرية :١٠٨.
(١٤٥) م.ن :١١٠.

(١٤٦) م.ن :١١٠.
(١٤٧) م.ن :١٠٨.
(١٤٨) بنية اللغة الشعرية :٢٣.
(١٤٩) المجاز في البلاغة العربية :٢٣٤.
(١٥٠) ديوانه :٣١ـ٣٢.
(١٥١) فنون الأدب :٣٣ـ٣٤.
(١٥٢) ديوانه :٨٨.
(١٥٣) ديوانه :٨٩.
(١٥٤) تنظر الأبيات في (فنون الأدب) :١٤.
(١٥٥) فنون الأدب :١٥.
(١٥٦) البيتان لأبي العباس النامي من شعراء سيف الدولة، ينظر: يتيمة الدهر :١/٢٣١.
(١٥٧) فنون الأدب :١٤.
(١٥٨) ديوانه :٣٤٢ـ٣٤٣.
(١٥٩) ديوانه :٧٨.
(١٦٠) م.ن :٧٨.
(١٦١) الشعر المعاصر بعد شوقي :١/٢٥ـ٢٦.
(١٦٢) ديوانه :٣٧٠ـ٣٧١، إجحار: الإلجاء والاضطرار.
(١٦٣) ديوانه :٣٧٠.
(١٦٤) فنون الأدب :٤١.
(١٦٥) العمدة :٢/١٧٥.
(١٦٦) البيت منسوب لعدة شعراء، وهم: نصيب بن رباح، ديوانه :٦٨، وقيس بن الملوّح، ديوانه :٣١، وكثيّر عزّة، ديوانه :٢٧٠.
(١٦٧) الأعمال الشعرية الكاملة :١٥٠.
(١٦٨) ديوانه :١٢.
(١٦٩) بناء الصورة الفنية في البيان العربي :٣٤٩ـ٣٥٠.
(١٧٠) ديوانه :٨٤.
(١٧١) لم يعرف قائله، والبيت في (أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك):٣/٢٥٨ هامش(٢).
(١٧٢) ديوانه :٤١.
(١٧٣) شرح الصولي لديوان أبي تمام :١/٥٢٠.

(١٧٤) الأعمال الشعرية الكاملة :١٨٣.
(١٧٥) ينظر ديوان قيس بن الملوح :٨٨، وديوان العباس بن الأحنف :٨٣.
(١٧٦) مفتاح العلوم :٤٧٧.
(١٧٧) ينظر مفهوم (التمنّي) في معجم المصطلحات البلاغية :٢/٣٥٣ـ٣٥٤.
(١٧٨) ليست الاستعارة مجرّد نقل لفظ عمّا وضع له في اللغة كما ذهب بعض البلاغيين في القرن الرابع الهجري، بل هي أبعد من ذلك (إذ أن مثل هذا التعريف لا يوضح الهدف الحقيقي من الاستعارة عند عبدالقاهر، وهو المبالغة القائمة على الادّعاء فضلاً عن أن مثل هذا التعريف يخلط بين الاستعارة وما سمّي ـ بعد عبدالقاهر ـ بالمجاز المرسل، الذي لا يقصد به المبالغة ولا يقوم على المشابهة، وإنما هو محض علاقة لنسبة بين طرفين)، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي (د. عصفور) :٢٤٤، ويرى عبدالقاهر الاستعارة طريقة للإثبات تقوم على الادّعاء فـ(لا تقول ((رأيت أسداً)) إلا وغرضك أن تثبت للرجل أنه مساوٍ للأسد في شجاعته وجرأته، وشدّة بطشه وإقدامه..... ثم تعلم أن السامع إذا عقل هذا المعنى، لم يعقله من لفظ ((أسد)) ولكنه يعقله من معناه، وهو أنه يعلم أنه لا معنى لجعله ((أسداً)) مع العلم أنه ((رجل)) إلا أنك أردت أنه بلغ من شدّة مشابهته للأسد ومساواته إيّاه مبلغاً يتوهم معه أنه أسد حقيقة) دلائل الإعجاز :٤٣٢، فيدخل الرجل في جنس الأسود، فالاستعارة ادّعاء دخول المستعار له في جنس المستعار منه، ففي قول تأبط شراً:

إذا هزّهُ في عَظمِ قِرنٍ تهللتْ — نواجذُ أفواهِ المنايا الضواحِكِ

ينظر البيت في ديوان الحماسة لأبي تمام :٣٩. فإنه (لما جعل ((المنايا)) تضحك، جعل لها ((الأفواه والنواجذ)) التي يكون الضحك فيها... فأنت الآن لا تستطيع أن تزعم... أنه استعار لفظ ((النواجذ)) ولفظ ((الأفواه))؛ لأن ذلك يوجب المحال، وهو أن يكون في المنايا شيء قد شبّهه بالنواجذ، وشيء قد شبّهه بالأفواه، فليس إلا أن تقول: إنه لما ادّعى أن المنايا تُسرُّ وتستبشرُ إذا هو هزّ السيف، وجعلها لسرورها بذلك تضحك أراد أن يبالغ في الأمر فجعلها في صورة من يضحك حتى تبدو نواجذه من شدّة السرور)، دلائل الإعجاز :٤٣٦ـ٤٣٧. ولذلك يَعدُّ عبدالقاهر الاستعارة (إنّما هي ادّعاء معنى الاسم للشيء، لا نقل الاسم عن الشيء.... وأن قولنا ((أستعير له اسم الأسد)) إشارة إلى أنه استعير له معناه وأنه جعل إيّاه) دلائل الإعجاز :٤٣٧، فالاستعارة تختلف عن التشبيه؛ إذ (لا نطلق لفظ الاستعارة على المشبّه إلا بعد ادّعاء دخوله في جنس المشبّه به، وبعد أن نتحوّل من الصيغة المنطقية ((هذا مثل ذاك)) إلى صيغة ((هو هو))) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي (د. عصفور) :٢٩٩.
(١٧٩) ديوانه :١/١٦٤..

(١٨٠) ديوانه :١٧٣.
(١٨١) معجم المصطلحات البلاغية :٣٥٣/٢.
(١٨٢) الصناعتين :٣٦٢.
(١٨٣) ديوانه :١٦٠/٢.
(١٨٤) م. ن :١٦٠/٢.
(١٨٥) التبيان :١٨٨.
(١٨٦) الطراز :٤٣٨.
(١٨٧) ديوانه :٥٢/٢.
(١٨٨) ديوانه :٣٢٣.
(١٨٩) ديوانه :٧٤/٣.
(١٩٠) ديوانه :٥٨٠/١.
(١٩١) م.ن: ٣٦٨/١.
(١٩٢) م.ن :٤٨٠/١.
(١٩٣) ديوانه :١٥٩/٣.
(١٩٤) م.ن :١٩٤/٤.
(١٩٥) ديوانه :٩٠ـ٩٢.
(١٩٦) من قصيدة (إلى تلميذة) لنزار قبّاني: ديوانه :٢٣٥، إذ يقول:

فإذا وقفتُ أمام حُسنكِ صامتاً   فالصمت في حرمِ الجمالِ جمالُ.